

छायावादी काव्य आधुनिक हिंदी-साहित्य की महती उपलब्धि है। अपनी अभिव्यक्ति-क्षमता, परिभाषित भाषा, चित्ताकर्षक पद-विन्यास, रमणीय अर्थ-वैचित्र्य, मधुर कल्पना-वैभव, कानिमाती विम्वरयोजना, स्वच्छन्द-छंद-निर्माण आदि के द्वारा उसने खड़ीबोली-कविता को गौरवान्वित पद पर प्रतिष्ठित किया। उस पर दुःखहना, पलायन-श्रुति, वायवी कल्पना-विलास, अतिशृंगारिकता, अनुभूतिमयता आदि के बाहे जितने आक्षेप किये जाएँ, किंतु यह मानना पड़ेगा कि इसका साहित्य-विधान आधुनिक साहित्य में बेजोड़ है। और, यह साहित्य-विधान ही काव्य का अन्यतम धर्म है।

अपनी-अपनी भावविशेषी शक्ति के अनुसार विभिन्न विद्वानों ने छायावाद के स्वरूप-निरूपण, उसकी बाह्यतः विशेषताओं के उद्घाटन और उसके गुण-दोषों के विवेचन का इलाख्य प्रयत्न किया है। रामचंद्र शुक्ल, हजारीप्रसाद द्विवेदी, नददुलारे वायपेयी, नामवर सिंह आदि प्रतिष्ठित आलोचकों, एवं जयशंकर प्रसाद, महादेवी वर्मा, रामधारी सिंह 'दिनकर', नुमिबानंद पन आदि समादृत कवियों के तत्संबंधी विचार महत्त्वपूर्ण और मननीय हैं। 'छायावाद' उनके छायावाद-विषयक विचारों का निबन्ध-संग्रह है। विश्वास है कि इस संकलन से पाठकों को छायावाद के मर्म-ग्रहण में विशेष सहायता मिलेगी।

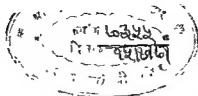
हम उन सभी विद्वान् लेखकों के आभारी हैं जिन्होंने अपनी रचनाओं के प्रकाशन की अनुमति देकर इस ग्रंथ को सफल बनाया है।





क्रम

छायावाद : परिवर्तन की कामना ...	गमचन्द्र शुक्ल	६
नया मौड़ ...	हजारीप्रसाद द्विवेदी	२४
नयी महिला ...	नन्ददुलारे बाळपेवी	३३
प्रान्ति, शक्ति और सीमा ...	रामधारी मिह 'दिनकर'	४३
बाह्य प्रभाव ...	बेवेन्द्रनाथ वर्मा	५८
परम्परा और प्रगति ...	महादेवी वर्मा	७७
विशेषताएँ ...	जयशंकर 'प्रसाद'	६५
दार्शनिक पीठिका ...	शम्भूनाथसिंह	६६
छायावाद और रहस्यवाद ...	दीनानाथ शरण	११५
बिम्ब-विधान ...	बेदारनाथ मिह	१२५
रूप-विन्यास और छन्द ...	नामवर मिह	१४४
भाषा-संस्कार ...	श्रीधर मिह 'क्षेम'	१६४
संवेक्षण ...	विजयवहादुर प्रवरधी	१७६
पुनर्मूल्यवान ...	मुमित्रानन्दन पन्त	१६६



ह्यायावाद : परिवर्तन की कामना

रामचन्द्र शुक्ल

जीवन के कई क्षेत्रों में जब एक साथ परिवर्तन के लिए पुकार सुनायी पड़नी है, तब एक 'बाद' का व्यापक रूप धारण करता है और बहुनों के लिए सब क्षेत्रों में 'धरम' साध्य बन जाता है। 'क्रान्ति' के नाम से परिवर्तन की प्रबल कामना ही-आव्य-क्षेत्र में प्रलय की पूरी पदावली के साथ व्यक्त की गयी। इस कामना ही-वही प्राचीन के स्थान पर नवीन के दर्शन की उन्वष्टा भी प्रकट हुई। सब परिवर्तन की यह कामना वहाँ तक वर्तमान परिस्थितियों के स्वतन्त्र पर्यालोचन तक है और वहाँ तक केवल अनुकूल है, नहीं कहा जा सकता। इतना अवश्य उचित है कि इस परिवर्तनवाद के प्रदर्शन की प्रवृत्ति अधिक हो जाने से जगत के लिए स्वरूप की वह अनुभूति नये कवियों में कम जग पाएगी, जिसकी 'व्य' को दीर्घायु प्रदान करती है।

रह तो हुई बाल के प्रभाव की बात । थोड़ा यह भी देखना चाहिए कि चली आनी-परम्परा की शैली से अतृप्ति या असन्तोष के कारण परिवर्तन की कामना क्यों और उसकी अभिव्यक्ति किन-किन रूपों में हुई । भक्तिकाल और रीतिकाल की ये हुई परम्परा के अन्त में भारतेन्दु-मण्डल के प्रभाव से देशप्रेम और जातिपौरव । को लेकर एक नूतन परम्परा की प्रतिष्ठा हुई । द्वितीय उत्थान^१ में बाण्य की परा का अनेकविधमस्पर्शी प्रसार अवश्य हुआ पर द्विवेदी जी के प्रभाव में एक भाषा की सफाई आयी, और दूसरी और उसका स्वरूप मजबूत हुआ, इतिदृष्टा-अभिवर्तन बाह्यार्थनिरूपक हो गया । अतः तृतीय उत्थान^२ में जो परिवर्तन पीछे 'छायावाद' कहलाया वह इसी द्वितीय उत्थान की कविता के विरुद्ध कहा है । उसका प्रधान लक्ष्य काव्य-शैली की ओर था, वस्तुविधान की ओर नहीं । तबस्तुभूमि का तो उसके भीतर बहुत खोज हो गया । समन्वित विशाल भाव-लेखन चलने की ओर ध्यान न रहा ।

द्वितीय जपान की कविता में काव्य का स्वरूप सदा करने वाली दोनों धानों की
 (यों पकती थी—बल्यना का रंग भी बहुत कम या पीला रहना या और हृदय का

यह भी लुप्त हो चुका है। अतः इन बातों को कभी परम्परागत ब्रजभाषा-काव्य का ध्यान देने वालों को भी मालूम होनी थी और बंगला या अंगरेजी की कविता का परिचय रखने वालों को भी। अतः खड़ीबोली की कविता में पदसालित्य, कल्पना की उड़ान, भाव की वेगवती व्यञ्जना, वेदना की विद्वत्ति, सज्ज-प्रयोग की विचित्रता इत्यादि अनेक बातें देखने की आकांक्षा बढ़ती गयी।

मुधार चाहने वालों में कुछ लोग नये-नये विषयों की ओर प्रवृत्त खड़ीबोली की कविता को ब्रजभाषा-नाट्य की-नी सलित पदावली तथा रसात्मकता और मार्मिकता से समन्वित देखना चाहते थे। जो अंगरेजी की या अंगरेजी के ढंग पर बनी हुई बंगला की कविताओं में प्रभावित थे वे कुछ लाक्षणिक वैचित्र्य, व्यञ्जक चित्रविन्यास और शक्ति-शक्तियों देखना चाहते थे। श्री पारसनाथसिंह के किये हुए बंगला-कविताओं के हिन्दी-अनुवाद 'गररुनी' आदि पत्रिकाओं में सन् १९६७ से ही निकलने लगे थे। डॉ. बहसुधर आदि अंगरेजी-कवियों की रचनाओं के कुछ अनुवाद भी (जैसे जीवनसिंह द्वारा अनुवाद बहसुधर का 'कोमल') निकले। अतः खड़ीबोली की कविता जिस रूप में चल रही थी, उसमें मनुष्य न रहकर दिवीय उद्योग समाप्त होने से कुछ पहले ही कई कवि खड़ीबोली-काव्य की कल्पना का नया स्वरूप देने और उसे अधिक अन्तर्भाव्य बनाने में प्रवृत्त हुए, जिनमें प्रधान थे सर्वप्रथम मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय और बदरीनाथ भट्ट। कुछ अंगरेजी ढंग लिये हुए जिस प्रकार की पुटकर कविताएँ और प्रयोग-मुक्त (रिक्त) बंगला में लिखी गयीं वे उनके प्रभाव से कुछ विशुद्ध बन चुकियोगी और अनुदेशों की भाँति विषय, बोध और व्यञ्जक भाषा में इनकी नये ढंग की रचनाएँ सन् १९७०-७१ में ही निकलने लगी थी, जिनमें से कुछ के भीतर रहस्यभावना भी रहती है।

(१) मैथिलीशरण गुप्त—गुप्त जी की 'नवप्रतिभा' (सन् १९१४), अनुश्रुति (सन् १९१४), गुप्ताब्धि (१९१७), स्वयं भाग्य (१९१८) इत्यादि कविताएँ प्रकाशित होने लगी हैं। 'गुप्ताब्धि' और 'स्वयं भाग्य' की कुछ कविताएँ आगे देविएँ—

(क) मेरे जीवन का एक क्षण।

सोनाय आस से मिला हुआ,

इसलोक-काल से मिला हुआ।

मंथन-काल में मिला हुआ,

भय पड़ा घबराहट भूल भूल।

(ख) तेरे घर के द्वार बहुत हैं बिलंबे हीकर आते हैं ?

तब द्वारों पर खड़े हैं वे बड़े हीकर आते हैं ?

(२) मुकुटधर पाण्डेय—गुप्त जी की, मेरा घर एकटा सा बुरा है किसी विप्रेत

वृत्ति का घर मैं न बँदूँ बँदूँ बँदूँ बँदूँ का घर एक लक्ष भले घर है पर मुकुटधर की
इसलोक-काल बहुत ही बुरा है। उसकी इस दुन की शक्ति-व्यञ्जक भाषा में 'वर्ण',
'रस' इत्यादि प्रकाश देने लगे हैं। कुछ नये देविएँ—

(क) हुआ इसलोक लोकोत्तर भय में,

मिला मुझे न सत्यतः भय में,

दंपति के मधुमय विलास में,
 शिशु के स्वप्नोत्पन्न हास में,
 वन्य कुसुम के शुचि सुवास में,
 या तब कीड़ा स्वान । (१६१७)

(ख) मेरे जीवन की सधु तरणो,
 शीलों के पानी में तर जा । (१६१८)

(३) पं० बदरीनाथ भट्ट—भट्टजी भी सन् १६१३ के पहले से ही भावभ्रमरक
 ०१ छन्दों की रचने का रहे थे । दो पंक्तियाँ देगिए—

दे रहा दीपक जलकर धूल,
 रोधी उज्ज्वल प्रभापताका संयकार हिय हूँ ।

(४) श्री पदुमलाल पुन्नालाल बन्गी—बन्गीजी के भी इस ढंग के कुछ गीत
 सन् १६१५-१६ के आस-पास मिलेंगे ।

ये कवि जगत् और जीवन के विलुप्त क्षेत्र के बीच नयी कविता का संचार चाहते
 थे । ये प्रकृति के साधारण, असाधारण सब स्वरों पर प्रेम-दृष्टि डालकर, उगरे रहस्यभरे
 सच के स्रोतों को परमकर, भाषा को अधिक चिन्तमय, सजीव और आत्मिक रूप देकर
 कविता का एक अद्वितीय, स्वच्छन्द मार्ग निरूपित रहे थे । अतिशय में उदात्त की एक-
 रसगीय या धर्मविरुद्ध में प्रतिष्ठित भावना के स्थान पर मार्क्सवादी भावना की ओर बढ़ रहे थे
 जिसमें सुन्दर रहस्यात्मक सबेले भी रहने थे । इन हिन्दी-कविता की नयी धारा का प्रदर्शन
 उनकी को—विशेषतः श्री मैथिलीशरण गुप्त और मुकुटधर पाण्डेय की—समझना चाहिए ।
 इस दृष्टि में सायाद का स्वरूप मझ करने वाले कवियों के सम्बन्ध में अंगरेजी का
 बोलना की सभीभाषों से उठायी हुई इस प्रकार की पदावली का कोई अर्थ नहीं कि 'इन
 कवियों के मन में एक आधी उठ रही थी, जिसमें आन्दोलन होने हुए थे उन्हें जा रहे थे;
 एक नूतन वेदना की छटपटाहट थी, जिसमें मृग की सीटी अनुभूति भी लुकी हुई थी,
 लड़ियों के भार में दबी हुई मृग की आत्मा अपनी अभिव्यक्ति के लिए हाथ-थीर मांग रही
 थी ।' न कोई आधी थी, न मूकता, न कोई नयी कमक थी, न वेदना, न प्रान्त मृग की नाना
 परिधि-विशेषों का हृदय पर कोई नया आवाज था, न उल्लास आह्वान नद । इन बातों का कुछ
 अर्थ यह हो सकता था जब काव्य का प्रकाश ऐसी भूमियों की ओर मुड़ता जिनपर ध्यान न
 दिया गया रहा होगा । सायाद के पहले नये-नये आत्मिक विद्वानों की ओर हिन्दी-कविता
 प्रवृत्त होती जा रही थी । कमर थी तो आकाशक ओर व्यक्त होती थी, बल्लभा ओर
 मदेदना के अधिक योग की । मान्य यह कि सायाद जिस आवाज का परिचित था
 उसका मध्य क्षेत्र अभिव्यक्ति की मोक्ष प्रणाली का विज्ञान था जो धीरे-धीरे धारित
 स्वतंत्र हरे पर श्री मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय आदि के द्वारा हो रहा था ।

गुप्तजी और मुकुटधर पाण्डेय आदि के द्वारा यह स्वच्छन्द नूतन धारा जारी हो रही
 कि श्री स्वच्छन्दताक अनुभूति की उन कविशक्तियों की धूम हुई, जो अविच्छन्न आकाशक हो
 का अभिव्यक्ति रहस्यवाद में रह जाती थी । पहले हिन्दी-कवियों के सायादमय मझ
 को १९०२ का आलोचक में प्रकाशित आकाशक आदि, सायाद के अनुसंधान के १९०५-०६ के आने के कारण

ऐसी कविताएँ 'छायावाद' कही जाने लगी थी। यह कविताएँ अत्यन्त ही सरल और सहज होती थीं। इनमें अनेक नए-नए विचार और भावों का प्रयोग किया गया था। इन कविताओं में अनेक नए-नए विचारों का प्रयोग किया गया था। इन कविताओं में अनेक नए-नए विचारों का प्रयोग किया गया था।

मूमना, विभोर होना इत्यादि के साथ दहा-पहल में मिलने लगा।
पुराने सामान भी इकट्ठे बिचे गये। कुछ हेरफेर के साथ दहा-पहल में
ही प्रणालि प्रदर्शन, कुछ बिकृतलता के साथ प्राय सब बलिदानों में मिलने लगा।
अज्ञेय और अत्यन्त की अज्ञेय और अत्यन्त ही रखकर कामबामना के अज्ञेय में
प्रेमव्यंजना भारतीय काव्यधारा में कभी नहीं चली, यह स्पष्ट बात हमारे दर्शकों पर भी
था, वह भी था' की प्रवृत्तिवालों को अच्छी नहीं लगती। इसमें विघ्न होकर वे उपनिषद्
से लेकर तत्र और योगमार्ग तक की दौड़ लगाते हैं। उपनिषद् में पाये हुए आत्मा के पूर्ण
आनन्दस्वरूप के निर्देश, ब्रह्मानन्द की अपरिमितता को समझने के लिए स्त्री-मुक्त मन्त्राय
वाने दुष्टान्त या उपमाएँ, शेष के महसुल कमल आदि की भावना के बीच वे बड़े सन्तोष
के साथ उद्धृत करते हैं। यह सब करने के पहले उन्हें समझना चाहिए कि जो वान
ऊपर वहीं गयी है उसका तात्पर्य क्या है। यह कौन कहता है कि मन-मनाना? की माधना
के क्षेत्र में रहस्य-मार्ग नहीं चले? योग रहस्य-मार्ग है, तत्र रहस्य-मार्ग है, रसायन भी
रहस्य-मार्ग है। पर ये सब साधनात्मक हैं, प्रकृत भावभूमि या वाच्यभूमि के भीतर चलें
हुए मार्ग नहीं। भारतीय परम्परा का कोई कवि मणिपुर, अनादित आदि चर्चा को लेकर
तरह-तरह के रंगमहल बनाने में प्रवृत्त नहीं हुआ।
सहिताओं में तो अनेक प्रकार की बातों का संग्रह है। उपनिषदों में बड़ा प्रांर
सहितियों के सम्बन्ध में कई प्रकार के मत हैं। वे वाच्यजन्य नहीं हैं।

त हुई। प्रकृति के नाना रूपों को देखकर उनके मन में जोर-जोर से हृदय प्रवृत्त न दिखायी पड़ी। वे उनके मन की ओर कुछ रक्कर हृदय रखने पाये गये। दूसरा प्रभाव यह देखने में आया कि अभिव्यञ्जना-प्रणाली या शैली की विविधता में मध्य-मूल समझी गयी। नाना अर्थ-भूमियों पर वाच्य का प्रसार रक्त-भा गया। प्रेम-शोक (बही आध्यात्मिक, बही सौन्दर्य) के भीतर ही कल्पना की विश्वविषयिनी शोका के साथ प्रकाण्ड बेचना, मौनगुण, उन्माद भाँति की व्यञ्जना तथा शोका से दोरी हुई प्रिय के वगैरे पर की लपटाई, हास-भंग, मधुरवाच तथा आश्रुप्रवाह इत्यादि के रंगीने वर्णन करते हैं। चन्द्र बिम्ब तक पूर्ण मूल दिशाओं देने हैं। जगत् और जीवन के नाना सामिक पक्षों की ओर उनकी दृष्टि नहीं है। बहुत से नये रंगों प्रवेद्यमयपूर्ण, विश्वविशील और मिलभिन्नी भाषा को ही सब कुछ समझने लगे हैं। लक्षणा-शक्ति के सहारे अभिव्यञ्जना-प्रणाली या वाच्यशैली का प्रसरण बहुत अच्छा विभाग हुआ है, पर अभी तक कुछ संघे हुए सादा की यदि बची बात रही है। नीतिज्ञान की भूगारी कविता की भस्मार की तो इनकी निम्न की गयी पर बड़ी भूगारी कविता—कभी रहस्य का पर्दा झलकर, कभी गुंते में डाल—अपनी कुछ घटा बढ़ाकर फिर प्रायः माग दास्य-शेष छत्रपर बन रही है।

'विवाद' के प्रयोग में बार-बार घाने वाले 'गौरव' शब्द के कारण बहुतों ने कविता को लेकर एक प्रकार का खोला हुआ, विश्व कविता, समाज कविता, राष्ट्रीय कविता, धर्म कविता, राजनीतिक कविता, आदि का एक ही नाम दे दिया है।

बाल्यकालीन जीवन की यादें—जहाँ मैंने अपने जीवन के प्रारम्भिक क्षणों में बिताये हैं।

धी हुई लोक के भीतर सिमट गया, नाना अर्थभूमियों पर न जाने पाया, यह अवश्य कहा जाएगा ।

छायावाद की साखा के भीतर धीरे-धीरे काव्य-शैली का बहुत अच्छा विकास हुआ, समे सन्देह नहीं । उसमें भावविशेष की आकुल व्यञ्जना, साक्षनिक वैचित्र्य, मूर्त प्रत्यक्षीकरण, भाषा की वक्रता, विरोध-व्यतिकार, कोमल पदविन्यास इत्यादि काव्य का स्वल्प धटित करने वाली प्रचुर सामग्री दिखायी पड़ी । भाषा के परिमार्जन-काल में लड़ीबोली के वक्ता के हल-भूमे रूप से ऊँचकर कुछ कवि उममे सरसता नाने के चिह्न दिखा रहे । अतः आध्यात्मिक रहस्यवाद का नूतन रूप हिन्दी में न आना तो भी सैली और मिश्रजनना-पद्धति की उक्त विरोधताएँ नमश स्फुरित होनी और उनका स्वतन्त्र विवर्तन होना ।

छायावाद जहाँ तक आध्यात्मिक प्रेम लेकर चला है, वहाँ तक तो रहस्यवाद के ही अनन्त रहा है । उसने आगे प्रीतिवाद या चित्रभाषावाद (मिथानिबध) नाम की काव्य-शैली के रूप में गूहीत होकर भी वह अधिकतर प्रेम-नान ही करता रहा है । हृष की शान है कि ई कवि उस सकीर्ण क्षेत्र से बाहर निकलकर जगत् और जीवन के गौर-और मामिक पक्षों के और भी बढ़ते दिखायी दे रहे हैं । इसी के साथ ही काव्य-शैली में प्रतिक्रिया के प्रवर्तन का नयेपन की नुमाइश का शौक भी घट रहा है । अत्र अपनी साखा की विनिष्टता को वैमिश्रता की हृष पर ले जाकर दिखाने की प्रवृत्ति का वेग क्रमशः कम तथा रचनाओं को मुख्यवस्थित और अर्थगन्धित रूप देने की रचि क्रमशः अधिक होनी दिखायी पड़ती है ।

स्वर्गीय जयशंकर प्रसाद जी अधिकतर तो विरह-वेदना के नाना सजीले शब्द-पथ नेवाले तथा लौकिक और अलौकिक प्रणय का मधुगान ही करते रहे, पर 'लहर' में कुछ ऐतिहासिक वृत्त लेकर छायावाद की चित्रमयी शैली को विस्तृत अर्थभूमि पर ले जाने का त्याग भी उन्होंने किया और जगत् के वर्तमान दुःखद्वेषपूर्ण मानव-जीवन का अनुभव करके इस 'जले जगत् के वृंदावन बन जाने' की आशा भी प्रकट की तथा 'जीवन के प्रभात' को भी जगाया । इसी प्रकार श्री सुमित्रानन्दन पंत ने 'गुजन' में सौदयंभवन से आगे बढ़ जीवन के नित्य स्वरूप पर भी दृष्टि डाली है; सुख-दुःख दोनों के साथ अपने हृदय का सामंजस्य किया है और 'जीवन की गति में भी लय' का अनुभव किया है । बहुत अच्छा होना यदि उतनी उसी प्रकार जीवन की अनेक परिस्थितियों को नित्य-रूप में लेकर अपनी सुन्दर, चित्रमयी प्रतिभा को धरसर करते जिस प्रकार उन्होंने 'गुजन' और 'मुगता' में किया है । 'मुगवाणी' में उनकी वाणी बहुत कुछ वर्तमान आन्दोलनों की प्रतिध्वनि के रूप में परिणत होनी दिखायी देती है ।

निरालाजी की रचना का क्षेत्र तो पहले से ही कुछ विस्तृत रहा । उन्होंने जिस प्रकार 'लुन और मैं' में 'उम रहस्यमय नाद वेद आकार मार' का शान किया, 'जूही की बत्ती' और 'देकालिका' में उन्मद प्रणय चेष्टाओं के पुष्प-चित्र खड़े किये उसी प्रकार 'जामरन धीणा' बजायी; इस जगत् में बीच विषया की विधुर और वरण मूर्ति खड़ी की और इधर आकर 'इलाहावाद के पथ पर' एक पत्थर ताड़नी दीन स्त्री के भाषे पर के शमसीकर दिखाये । सारांश यह है कि शैली के वैतलष्य द्वारा प्रतिक्रिया-प्रदर्शन का

मथिलीधारण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय आदि कई कवि-मंडीबोनी-काव्य
 'मय, चित्रमय और अनर्थाव-व्यजक स्वरग देने में प्रवृत्त हुए, यह कहा
 के कुछ रहस्य-भावपत्र प्रगीन-मुक्तक भी दिखाये जा चुके हैं। वे किम
 प्रसार चाहते थे, प्रकृति की साधारण-असाधारण वस्तुओं से अपने
 ज्वा-भार्मिक अनुभव करते हुए चले थे, इसका भी निर्देश हो चुका है।
 नन्द नूतन पद्धति अपना रास्ता निकाल ही रही थी कि श्री रवीन्द्रनाथ की
 ओ की धूम हुई और कई कवि एक साथ 'रहस्यवाद' और 'प्रतीकवाद'
 'को ही एकान ध्येय बनाकर चल पड़े। 'चित्रभाषा' या अभिव्यजन-
 वक्ष्य टिक गया तब उसके प्रदर्शन के लिए लौकिक या अलौकिक प्रेम
 समझा गया। इस बंधे हुए क्षेत्र के भीतर चलने वाले काव्य ने 'छाया-
 ' किया।

ना और अभिव्यजनापद्धति पर ही प्रधान लक्ष्य हो जाने और काव्य
 की सृष्टि कहने का चलन हो जाने से भावानुभूति तक कल्पित होने
 अनेक प्रकार की रमणीय वस्तुओं की कल्पना की जाती है उसी प्रकार
 चित्र भावानुभूतियों की कल्पना भी बहुत कुछ होने लगी। काव्य की
 है कि वस्तुयोजना चाहे लोकोत्तर हो पर भावानुभूति का स्वरूप सच्चा
 वामनाजन्य हो। भावानुभूति का स्वरूप भी यदि कल्पित होगा तो
 न्य क्या रहेगा? भावानुभूति भी यदि ऐसी होमी जैसी नहीं हुआ करती
 ? यदि कोई मृत्यु को केवल जीवन की पूर्णता कहकर उसका प्रवल
 रे, अपने मर मिटने के अधिकार पर गर्व की व्यञ्जना करे तो कथन
 मनोरंजन तो अवश्य होगा पर ऐसे अभिलाष या गर्व की बड़ी सत्ता
 ता न होगी।

शब्द का प्रयोग दो अर्थों में समझना चाहिए। एक तो रहस्यवाद के
 अन्वय काव्यवस्तु से होना है अर्थात् जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञान
 बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार में व्यञ्जना
 के अन्तर्भूत रचनाएँ पहुँचे हुए पुराने सत्ता या साधकों की उम
 होती हैं जो तुरीयावस्था या समाधि-दशा में नाना रूपकों के रूप में
 ज्ञान का आभास देती हुई मानी जाती थी। इस रूपान्तर आभास
 (फैटमसाटा) करने में। इसी में अज्ञान में अज्ञानमात्र के बीच उक्त
 'जो आध्यात्मिक गीत या भजन बनने थे वे 'छायावाद' कहलाने
 अन्तर्भाषिक क्षेत्र में वहाँ के साहित्य-क्षेत्र में छाया और फिर रवीन्द्र
 हिन्दी के साहित्य-क्षेत्र में भी प्रकट हुआ।

शब्द का दूसरा प्रयोग काव्यकीर्ति या पद्धतिविशेष के व्यापक अर्थ

है। मन् १८८५ में फ्रांस में रहस्यवादी कवियों का एक दल खड़ा हुआ जो प्रतीकवादी हवाया। वे अपनी रचनाओं में प्रस्तुतों के स्थान पर अधिकतर अप्रस्तुत प्रतीकों को इस्तेमाल करते थे। इसी से उनकी शैली की ओर लक्ष्य करने 'प्रतीकवाद' शब्द का व्यवहार ने लगा। आध्यात्मिक या ईश्वरप्रेम-सम्बन्धी कविताओं के अनिश्चित और मय प्रकार की विन्यासों के लिए भी प्रतीक शैली की ओर वहाँ प्रवृत्ति रही। हिन्दी में 'छायावाद' शब्द का व्यापक अर्थ में—रहस्यवादी रचनाओं के अनिश्चित और प्रकार की रचनाओं के सम्बन्ध में भी—ग्रहण हुआ वह इसी प्रतीक-शैली के अर्थ में। छायावाद का सामान्यतः यह हुआ प्रस्तुत के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का धन। इस शैली के भीतर किसी वस्तु या विषय का वर्णन किया जा सकता है।

'छायावाद' का केवल पहला अर्थान् मूल अर्थ लेकर तो हिन्दीकाव्य-क्षेत्र में चलने लगी थी महादेवी वर्मा ही है। पन, प्रसाद, निराला इत्यादि और सब कवि प्रतीकपद्धति। चित्रभाषाशैली की दृष्टि से ही छायावादी कहलाये।

रहस्यवाद के भीतर घाने वाली रचनाएँ तो थोड़ी या बहुत सभी ने उक्त पद्धति र की हैं, पर उनकी शब्दकला वामनात्मक प्रणयोद्धार, वेदना-विवक्ति, सौंदर्य-संपदन, पुष्पा, अनुपमिष्यजना इत्यादि में अधिकतर नियुक्त रही। जीवन के सबसाद, विषाद और नैराश्य की झलक भी उनके अधुमय गानों में मिलती रही। इसी परिमित क्षेत्र के भीतर चित्रभाषा-शैली का वे वैलक्षण्य के साथ दर्शन करते रहे। वैलक्षण्य साने के लिए गिरेजी की साधनिक पदावलिओं के अनुवाद भी अ्यों-के-स्यो रखे जाने रहे। जिसकी वृत्ति साधनिक वैचित्र्य की ओर कम थी वे दयभाषा के कवियों के दृष्ट पर धुनिरजक। नादानुगत पदावली गुणित करने में अधिक तत्पर दिवायी दिये।

चित्रभाषा-शैली या प्रतीकपद्धति के अन्तर्गत जिस प्रकार बाहर पदों के स्थान पर शब्द पदों का व्यवहार आता है उसी प्रकार प्रस्तुत प्रसंग के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाले अप्रस्तुत चित्रों का विधान भी। अतः अन्योक्ति-पद्धति का अवलम्बन भी छायावाद का एक विशेष लक्षण हुआ। यह पहले कहा जा चुका है कि छायावाद का चलन ईश्वरीयता की इसी इतिवृत्तात्मकता की प्रतिविया के रूप में हुआ था। अतः इस विविया का प्रदर्शन केवल लक्षणा और अन्योक्ति के प्राचुर्य के रूप में ही नहीं, वही-ही उपमा और उत्प्रेक्षा की भरमार के रूप में भी हुआ। इनमें से उपमा और लक्षण-लक्षणाओं की छोड़ और सब जाने किसी न किसी प्रकार की गम्भीर भावना के आधार पर ही सही होनेवाली है। साम्य को लेकर अनेक प्रकार की अन्वृत्त रचनाएँ बहुत पहले से होती थीं तथा रीतिराल और उनके पीछे भी होती रही हैं। अतः छायावाद की रचनाओं के भीतर साम्यग्रहण की उस प्रणाली का निरूपण आवश्यक है जिससे बाह्य उमें एक सिंगल रूप प्राप्त हुआ।

हमारे यही साम्य मुख्यतः तीन प्रकार का माना गया है। नाद्वय (रूप या आकार का साम्य), साधर्म्य (गुण या क्रिया का साम्य) और केवल अन्तर्भाव (दो भिन्न वस्तुओं का एक ही नाम होना)। इनमें से अन्तिम को द्रव्य की अन्तर्ब्रह्म दिशाने दोनों के ही नाम का है। रहे नाद्वय और साधर्म्य। विचार करने पर इन दोनों में द्रव्यत्वसाम्य जित

मिनेगा । गिट्ट कवियों की दृष्टि ऐसे ही अग्रस्तुओं की ओर जाती है जो प्रस्तुतों के समान ही गौरव, दीप्ति, शान्ति, कोमलता, प्रवृत्ता, भीषणता, उग्रता, उदासी, अस्माद, निद्रा, इत्यादि की भावना जगाने हैं । काव्य में बँधे जाने वाले हुए उग्रमान अधिकतर इसी प्रकार के हैं । केवल रूप-रंग, आकार या व्यापार को ऊपर-ऊपर में देखकर या नाप-जोखकर, भावना पर उनका प्रभाव पड़े बिना, वे नहीं रचे जाते हैं । पीछे कवित्व में वे बहुत कुछ अमरगाध्य या अमरगम्य होने के कारण जब वृत्तिमाना जाने लगे तब बहुत-से उग्रमान केवल बाहरी नाप-जोख के अनुसार भी रचे जाने लगे । कवि की मूर्धन्या दिग्गजों के लिए गिट्टिनी ओर भिड़ सामने लायी जाने लगी ।

छायावाद बड़ी गहृदयता के साथ प्रभावगाम्य पर ही निर्भर सत्य स्वर बनता है । वही-वही तो बाहरी मादश्य या माधुर्य अथवा अथवा न रहने पर भी आग्रस्त प्रभावगाम्य गौरव ही अग्रस्तुओं का मनिवेश कर दिया जाता है । ऐसे अग्रस्तु अधिकतर उपलक्षण के रूप में या प्रतीकत्व होने हैं—जैसे, मृग, आनन्द, प्रदुस्मिता, यौवनका इत्यादि के स्थान पर उनके चोकर उपा, प्रभाव, मधुकास, प्रिया के स्थान पर मुकुल; प्रेमी के स्थान पर मधुप, स्वेन या शुभ्र के स्थान पर कूद, रत्न, माधुर्य के स्थान पर मधु; दीप्तिमान् या शान्तिमान् के स्थान पर स्वर्ण; विद्या या अस्माद के स्थान पर अधकार, अधेरी रात, सध्या की छाया, पनभट्ट, मानसिक आधुसता या शोभ के स्थान पर मंभा, तूफान; भावतरंग के लिए भवार; भावप्रवाह के लिए संगीत या मुरली का स्वर इत्यादि । आग्रस्त प्रभावगाम्य के आधार पर साधनिक और व्यञ्जनात्मक पद्धति का प्रगल्भ और प्रचुर विकास छायावाद की काव्य-शैली की असली विशेषता है ।

हिन्दी-काव्य परम्परा में अन्वोक्ति-पद्धति का प्रचार तो रहा है, पर साधनिकता का एक प्रकार से अभाव ही रहा । केवल कुछ रुढ़ लक्षणाएँ मुहावरों के रूप में वही-वही मिल जाती थी । ब्रजभाषा-कवियों में साधनिक साहस किसी ने दिखाया तो बनारस ने । इस तृतीय उत्थान में सबसे अधिक साधनिक साहस पनजी ने अपने 'पल्लव' में दिखाया । जैसे—

(१) धूल की डेरी में अज्ञान । छिपे हैं मेरे मधुमय गान ।

(धूल की डेरी=असुदर वस्तुएँ । मधुमय गान=गान के विषय अर्थात् सुन्दर वस्तुएँ ।)

(२) मर्मपीड़ा के हास ।

(हास=विकास, समृद्धि । विरोध-वैचित्र्य के लिए व्यंग्यव्यङ्ग्य-सम्बन्ध को लेकर लक्षणा ।)

(मर्मपीड़ा के हास ! = हे मेरे पीड़ित मन ! — आधार-आधेय-सम्बन्ध लेकर ।)

(३) चाँदनी का स्वभाव में वास । विचारों में बच्चों की साँस ।

(चाँदनी=मृदुलता, शीतलता । बच्चों की साँस=भोलापन ।)

(४) मृत्यु का यही दीर्घ निश्वास ।

(मृत्यु=आगममृत्यु अथवा अथवा मृतक के लिए शोक करनेवाले व्यक्ति ।)

(सिन्धु के लिए। अस्पाथक के स्थान पर नियमापक।)

‘पल्लव’ में प्रतिक्रिया के आवेश के कारण वैचित्र्य-प्रदर्शन की प्रवृत्ति अधिक थी, इसलिए कहीं-कहीं अंगरेजी के सांख्यिक प्रयोग भी ज्यो-के-न्यों से लिये गये। पर पीछे वृत्ति घटती गयी।

‘प्रसाद’ की रचनाओं में शब्दों के सांख्यिक वैचित्र्य की प्रवृत्ति उतनी नहीं रही जितनी साम्य की दूरारूढ़ भावना की। उनके उपलक्षण (सिक्लेस) सामान्य अनुभूति में होते थे। जैसे—

(१) भभा भकोर गर्जन है, बिजली है, नीरदमाला।

पाकर इस शून्य हृदय को, सवने धा डेरा डाला ॥

(‘भभा’-भकोर=धोम, भावुलता। गर्जन=वेदना की तड़प। बिजली=बचक या टोंस। नीरदमाला=अधकार। ‘शून्य’ शब्द विशेषण के अनि-रिक्त आशयवाचक भी है, जिसमें उक्ति में बहुत सुन्दर गमन्य धा जाता है।)

(२) पतझड़ था, भाड़ खड़े थे सूखे से फुलवारी में।

किसलय इस कुसुम बिछाकर आए तुम इस ब्यारी में ॥

(पतझड़=उदासी। किसलयदलकुसुम=वसत=सरसना और प्रकुलता)।

(३) कैंटीने ने भी पहना मोती।

(कैंटीने पीछे=पीड़ा पहुँचाने वाले बटोरहृदय मनुष्यो। पहना मोती=हिमविन्दु धारण किया=अश्रुपूर्ण हुए।)

अप्रस्तुत किम प्रसार एकदेशीय, सूक्ष्म और धुंधले पर मर्मभ्यंजक साम्य का ना-सा आधार लेकर सड़े किये जाते हैं, यह बात नीचे कुछ उद्धरणों से स्पष्ट होगी—

(१) उठ उठ री लघु लघु लोल सहर।

बदला की नव अंगड़ाई सी, मलमलिल की परछाईं सी,

इस सूखे तट पर छहर छहर ॥

(सहर=भरस बोमल भाव। सूखा तट=गुप्त जीवन। अप्रस्तुत या उपमान भी सांख्यिक हैं।)

(२) गूड बल्पना सी, बच्चियों की, अज्ञाता के विस्मय सी,

अपियों के गम्भीर हृदय सी, बच्चों के लुल्ले अय सी।

(३) गिरिवर के उर से उठ उठ कर, उन्चाकांक्षाओं से तद्वर,

हैं भीरु रहे नीरव नम पर।

(उठे हुए पेड़ों का साम्य मनुष्य के हृदय की उन उच्च आकांक्षाओं में है, जो लोभ से परे जानी है।)

(४) बनबाला के पीतों का निअंन में बिलरा है मधुमास।

प्राचीन पर का जोर है। इस प्रकार साम्यभावना का ही प्राचुर्य हम सर्वत्र पाते हैं। यह साम्यभावना हमारे हृदय का प्रसार करनेवाली, योग मृष्टि के साथ मनुष्य के गूढ़ सम्बन्ध की धारणा बंधानेवाली, अत्यन्त अपेक्षित मनोभूमि है, इसमें सदेह नती। पर यह सच्चा मार्मिक प्रभाव वही उत्पन्न करती है जहाँ यह प्राकृतिक वस्तु या व्यापार से प्राप्त मन्त्र आभास के आधार पर खड़ी होती है। प्रकृति अपने अत्यन्त रूपों और व्यापारों के द्वारा अनेक बातों की गूढ़ या अगूढ़ व्यञ्जना करती रहती है। इस व्यञ्जना को न परखकर या न ग्रहण करके जो साम्यविधान होगा वह मनमाना, आरोपमान होगा। इस अत्यन्त सिद्ध-महाकाव्य की व्यञ्जनाओं की परख के साथ जो साम्य-विधान होता है वही मार्मिक और उद्बोधक होता है, जैसे—

हंस पड़े कुसुमों में छविमान, जहाँ जग में पदविह्वल पुनीत ।
 वहाँ सुख में भाँसू बन प्राण, ओस में सुझक टमकते गीत ॥—गुनग
 जाकर मूनेपन के तम में, बन किरन कभी छा जाना ।
 अलित की सयुता छाई बन, समय का सुन्दर वातायन ।
 देखने की अदृष्ट नर्तन ।—सहर

जल उठा स्नेह दीपक-सा, नवनीत हृदय का मेरा ।
 अब दीप धूमरेखा से, चित्रित कर रहा छोड़ेरा ॥—मोमू
 मनमाने आगे, जिनका विधान प्रकृति के संकेत पर नहीं होता, हृदय के समन्वय का स्पर्श नहीं करते, केवल वैचित्र्य या कुतूहल मात्र उत्पन्न करके रह जाते हैं। छानावाद की कविता पर कल्पनावाद, कल्पावाद, अभिव्यञ्जनावाद आदि का भी प्रभाव ज्ञान या अज्ञान रूप में पड़ता रहा है। इसमें बहुत-सा अस्पष्ट-विधान मनमाने आगे के रूप में भी सामने आता है। प्रकृति के वस्तुव्यापारों पर मानुषी वृत्तियों के आरोप का बहुत चर्च हो जाने में कहीं-कहीं से आगे वस्तुव्यापारों की प्रकृत व्यञ्जना में बहुत दूर जा पड़े हैं, जैसे चाँदनी के इस वर्णन में—

(१) जग के दुःख ईश्वर शयन पर यह कला जीवनवाला ।
 पोखी पड़, निबल, जोमल, कुश देहना कुम्हारई ।
 दिवसना, लाल में निपटी, ताँबी में धुल्य समाई ।
 चाँदनी छाने का इस प्रकार की भावना मन में नहीं आती। उगते सूर्य के यह उद्भासना भी केवल स्त्री की सुन्दर मुद्रा साधने नहीं आती जान पड़ती है—

(२) नीचे जल के शयन पर वह बंदी शरदहामिनि ।
 मनु करतल पर शशिमुख धर मोरच धर्मिण्य एवार्चिनि ॥
 इसी प्रकार अस्पष्टता को 'जल' के वर्णन में व्यञ्जना भी आती है। नीचे तूटी आती भी (जो बहुत अस्पष्ट वर्णन है), जिसे मनाने में सादर स्त्री जान पड़ती है—

(३) सड़ों में व्याग बरी है, है भँवर पाय भी लाली ।
 मानस का सब रस पीकर, सुख का भी मुझे प्याली ॥

प्रकृति के नाना रूपों के सौंदर्य की भावना सदैव स्त्री-सौंदर्य का आरोप करके करना उक्त भावना की सकीर्णता सूचित करता है। कालिदास ने भी मेघदूत में निविध्या और सिंधु नदियों में स्त्री-सौंदर्य की भावना की है जिससे नदी और मेघ के प्रकृत सम्बन्ध की रमणीय व्यञ्जना होती है। शीघ्र में नदियाँ सूखनी-सूखती पतली हो जाती है और तपनी रहती है। उन पर जब मेघ छाया करता है सब वे झीतल हो जाती है और उम छाया को शंक में धारण किये दिखायी देती है। वही मेघ बरसकर उनकी क्षीणता दूर करता है। दोनों के बीच इसी प्राकृतिक सम्बन्ध की व्यञ्जना ग्रहण करके कालिदास ने अप्रस्तुत-विधान रिया है। पर सौंदर्य की भावना सर्वत्र स्त्री का चित्र चित्राङ्ग करना खेल-सा हो जाता है। उषा-मुन्दरी के कपोलों की ललाई, रजनी के ग्लनजटित केदारकाप, दीर्घ निद्राम और मधुविन्दु तो रुद्ध हो ही गये हैं, किरन, लहर, चन्द्रिका, छाया, निमली सब अम्पराएँ या परिदाँ घनकर ही सामने आने पानी है। इसी तरह प्रकृति के नाना व्यापार भी चुबन, धारागमन, मधुग्रहण, मधुदान, कामिनी की श्रीडा इत्यादि में अधिकतर परिणत दिखायी देते हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रकृति की नाना वस्तुओं और व्यापारों का अपना-अपना प्रत्यक्ष सौंदर्य भी है जो एक ही प्रकार की वस्तु या व्यापार के आरोप द्वारा अभिव्यक्त नहीं हो सकता।

इसी प्रकार पतंगों के 'छाया', 'बीचिबिलाम', 'नक्षत्र' में जो यहाँ से बड़ी नक उगमानी का डेर लगा है उनमें से बहुत से तो अत्यन्त मूढम और मुकुमार नाम्य के व्यक्त हैं और बहुत-से रगविरागे किलौनों के रूप में ही हैं। ऐसी रचनाएँ उम 'कल्पनाशद', 'कलावाद' या 'अभिव्यञ्जनावाद' के उदाहरण-सी लगती हैं जिसके अनुसार कविकल्पना का काम प्रकृति की नाना वस्तुएँ लेकर एक नया निर्माण करना या नूतन सृष्टि लड़ी करना है। प्रकृति के सच्चे स्वरूप, उसकी सच्ची व्यञ्जना ग्रहण करना उक्त वादों के अनुसार आवश्यक नहीं। उनके अनुसार तो प्रकृति की नाना वस्तुओं का उपयोग केवल उपादान के रूप में है, उसी प्रकार जैसे मानक हूट, पत्थर, सक्ड़ी, कागज, फूलपत्ती लेकर हावी-घोडे, घर-बगीचे इत्यादि बनाया करते हैं। प्रकृति के नाना चित्रों के द्वारा अपनी भावनाएँ व्यक्त करना तो बहुत ठीक है, पर उन भावनाओं को व्यक्त करने की स्वाभाविक प्रकृति भी तो गृहीत चित्रों में होनी चाहिए।

छायावाद की प्रकृति अधिरतर प्रेमगीतात्मक होने के कारण हमारा वर्तमान राज्य प्रगती की प्रत्येकरूपता के साथ नयी-नयी अव्यंशमियों पर कुछ दिनों तक बहुत कम कर पाया। कुछ कवियों में अनु का आधार अत्यन्त अल्प रहता रहा है, विशेष तथ्य अभिव्यञ्जना के घनूटे विचार पर रहा है। इसमें उनकी रचनाओं का बहुत-सा भाग अंध में टहरा-सा जान पड़ता है। जिन वस्तुओं के आधार पर उतियाँ बन में रखी की गयी हैं उनका कुछ भाग बना के घनूटेन के लिए पतियों के टुपर-उधर से हटा भी दिया जाता है। अतः वही-वही व्यवहृत शब्दों की व्यञ्जकता पर्याप्त न होने पर भाव अस्पष्ट रह जाता है, पाठक को अपनी ओर से बहुत-बहुत आशय करना पड़ता है, ईमें नैचि की पतियों में—

निज घनकों के संस्कार में तुम कैसे दिन आओगे ।
 इमना सज्जन कुतूहल ! ठहरो, यह न कभी बन पाओगे ।
 पाह, भूम सूँ तिन चरलों को चाँच कर उग्हें नहों,
 हुल दो इतना, घरे । घसलिया कया सी वह उधर बहो ।

यही कवि ने उम त्रियाम के छिन्नर दंगे पाँव आने की बात कही है त्रिनके चरण इनने गुरुमार है कि जब आहट न सुनायी पड़ने के लिए वे उन्हें बहुत दबा-दबाकर रखने हैं तब गर्दियों में ऊँच की ओर लून की सारी दौड़ जाती है। वही सवाई उगा की लानी के लर में भावकनी है। 'प्रगाद' जो था ध्यान शरीर-विकारों पर विमोच जमना था। इसी में उन्होंने 'चाँच चाँच कर हुल दो' में सवाई दौड़ने की कल्पना पाठकों के ऊपर छोड़ दी है। 'शामायनी' में उन्होंने मने हुल बान में भी कामिनी के कानों पर की 'लज्जा की सारी' दिगायी है।

अभिव्यजना की पद्धति या काव्य-नीती पर ही प्रधान लक्ष्य रहने में छायावाद के भीतर उमका बहुत ही रमणीय विकास हुआ है। साम्यभावना और लक्षणात्मिक के बल पर त्रिन प्रकार काव्योत्पत्ति चित्रमयी भाषा की ओर सामान्यतः झुकाव हुआ यह भी कहा जा चुका है। साम्य पहने उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक—ऐसे अस्कारों के बड़े-बड़े साँचों के भीतर ही फैलाकर दिवाया जाता था। वह अब प्रायः बोधे में या तो साधनिक प्रयोगों के द्वारा भवका दिया जाता है अथवा कुछ प्रच्छन्न रूपकों में प्रतीयमान रहता है। इसी प्रकार किसी तथ्य या पुरे प्रसंग के लिए दृष्टान्त, अर्थान्तरन्यास आदि का सहारा न लेकर अथ अन्योक्तिपद्धति ही अधिक चलनी है। यह बहुत ही परिष्कृत पद्धति है। पर यह न समझना चाहिए कि उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि का प्रयोग नहीं होना है, बराबर होता है और बहुत होता है। उपमा में धर्म बराबर लुप्त रहता है, प्रतिवस्तूपमा, हेतुप्रेक्षा, विरोध, श्लेष, एकावली इत्यादि अलंकार भी वही-वही पाये जाते हैं।

कित्त प्रकार एक बंधे घेरे से निकलकर अब छायावादी बहो जानेवाले कवि धीरे-धीरे जगत् और जीवन के अनन्त क्षेत्र में इधर-उधर दृष्टि फैलाते देखे जा रहे हैं, इसका आभास दिया जा चुका है। अब तक उनकी कल्पना थोड़ी-सी जगह के भीतर बलापूर्ण और मनोरमक नृत्य-मा कर रही थी। यह जगत् और जीवन के जटिल स्वरूप से घबरातेवाली का जो बहलाने का काम करती रही है। अब उसे अखिल जीवन के नाना पक्षों की मामिक्ता का साक्षात्कार करते हुए एक करीने के साथ रास्ता चबना पड़ेगा। इसके लिए उसे अपनी चपलता और भावभविमा का प्रदर्शन, प्रीति-कौतुक की प्रशस्ति कुछ समय करनी पड़ेगी। इस ऊँचे-नीचे मर्ममय पर चित्रों का बहुत अधिक फालतू बोझ लादकर चलना भी बाणों के लिए उपयुक्त न होना। प्रसादजी ने 'तहर' में छायावाद की चित्रमयी शैली को तीन ऐतिहासिक जीवन-खंडों के बीच से जाकर आजमाया है। उनमें कथावस्तु का विन्यास नाटकीय पद्धति पर करके उन्होंने बाह्य और आन्तरिक परिस्थितियों का व्यक्त, मनोहृत् मार्मिक या आवेशपूर्ण शब्दविधान किया है। पर कही-कही जहाँ मधुमय चित्रों की परम्परा दूर तक चली है वही समन्वय प्रभाव में बाँधा पड़ा है। 'कामायनी' में उन्होंने नरजीवन

के विकास में निम्न-लिखित भावात्मिका वृत्तियों का योग और सघर्ष बड़ी प्रगल्भ और रमणीय कल्पना द्वारा चित्रित करके मानवता का रसात्मक इतिहास प्रस्तुत किया है। इसी प्रकार निरालाजी ने, जिनकी वाणी पहले से भी बहुमुखी थी, 'सुलभीदास' के मानस-विकास का बड़ा ही दिव्य और विशाल रंगीन चित्र खींचा है।



प्रथम महायुद्ध

जिन दिनों हिन्दी-बलिा नये राज्ये पर मुड़ने की तैयारी कर रही थी उन्ही दिनों प्रथम महायुद्ध के बादल घुमड गये थे। १९१४ ई० में प्रथम विश्व-महायुद्ध छिड़ा। पाँच वर्षों के घोर घमामान में बहुत-सी पुरानी मान्यताएँ धावन हुईं, बहुत-सी चीज बर्बाद हो गईं। बहुत-सी नई मान्यताएँ प्राप्ति हो गईं। व्यावसायिक ज्ञान ने जिस वैयक्तिक न्यायधर्मिता के आन्दोलन को उत्पन्न किया था उसकी परिणति बहुत घबड़ी नहीं हुई। सामंती शासन तो एंग्लैंड में तथा अन्य यूरोपीय देशों में भी उठ गया लेकिन वहाँ निमटकर कुछ थोड़े-से लोगों के हाथ में आ गया। धनी और दरिद्र का, स्वन्वाधिकारी और स्वन्वहीनों का व्यवधान निरन्तर बढ़ता ही गया। राष्ट्रियता के मोहन-मंत्र में कुछ काल तक स्वदेशी जतना को सतुष्ट किया जाता रहा। उच्च भौतिक-विज्ञान की उन्नति के साथ मशीनों की उत्पत्ति होनी गई और उत्पादन भी बढ़ता गया। अधिक उत्पादन के लिए अधिक कच्चे मान की आवश्यकता थी और उत्पादित वस्तु की सपन के लिए बाजार की जरूरत थी। अविकसित देशों पर राजनीतिक प्रभुत्व स्थापित करके दोनों उद्देश्य की निधि हो सकती थी। इसी-लिए यूरोप में जो देश व्यावसायिक दृष्टि से अग्रसर थे। उनमें उपनिवेश दत्त करने की होड़ मची। उन्नीसवीं सताब्दी के अन्त तक लगभग समूचे एशिया और अफ्रीका के महाद्वीप इस होड़ के शिकार हुए। जिनकी व्यावसायिक उत्पत्ति हो चुकी थी किन्तु जिन्हें उपनिवेश नहीं मिल सकते थे या कम मिले थे उनके हित में ईर्ष्या का संचार हुआ। थोड़े समय तक ईर्ष्या भीतर-ही-भीतर पकती रही। फिर एकाएक उसका विस्फोट महायुद्ध के रूप में हुआ। समृद्धशाली राष्ट्र कुछ भेड़ियों की तरह एक-दूसरे पर टूट पड़े। सबकी पूँछ में कोई-न-कोई देश बँधा था। देखते-देखते इस घरती की पीठ पर संपूर्ण ससार भयकर त्रिषामा में मग्न होकर जूझ पड़ा। कुछ हारे, कुछ जीते, कुछ बुरी तरह बरबाद हो गए।

नवीन सांस्कृतिक चेतना की लहर

युद्ध के बाद देखा गया कि श्वेत जातियों की बहु-प्रचारित श्रेष्ठता का दावा झूठा था, राष्ट्रियता के महान् मोहन-मंत्र से सारे देश को 'एक' करने के प्रयत्न में कुछ थोड़े-से धनकवेदों का स्वार्थ ही प्रवल होत था और उपनिवेशों के लोगों को सम्य और सामनक्षम

की मर्मव्यथा सबसे अधिक अनुभव की। उसकी सम्भना बहुत पुरानी थी, उसकी सम्झति बहुत उदार थी और उसके ऐतिहासिक अनुभव विशाल थे। प्रथम महायुद्ध के समाप्त होते-न-होते सारे देश में नई चेतना की लहर दौड़ गई। १९२० ई० में महात्मा गांधी के नेतृत्व में भारतवर्ष विदेशी गुलाबी को भाड़ फेंकने के लिए बटिबद्ध हो गया। असहयोग-आंदोलन इसी प्रयत्न का राजनीतिक मूर्त रूप था। इसे निर्फ राजनीति तक ही सीमित नहीं समझना चाहिए। यह संपूर्ण देश का, आत्मस्वरूप समझने का, प्रयत्न था और अपनी गलतियों को सुधार कर समार की समृद्ध जानियों की प्रतिद्वंद्विता में अग्रसर होने का संकल्प था। संक्षेप में यह एक महान् सांस्कृतिक आंदोलन था। उस समय देश की स्वाधीनता को केवल देश को महान् बनाने का साधन भर समझा गया। आधुनिक काल में भारतविश्वास की ऐसी प्रचंड लहर हमके पूर्व कभी इस देश में नहीं दिखाई पड़ी थी। जनता का जो भाग पिछड़ा हुआ था, जो पर्व में कंद था, जो अस्पृश्य और उपेक्षित था, उसके प्रति सामूहिक रूप से सहानुभूति का भाव उत्पन्न हुआ। मौभाग्य में इस महान् आंदोलन का नेता महात्मा गांधी जैसा सत्यनिष्ठ महापुरुष था। समार ने पहली बार शत्रु के विरुद्ध निःशस्त्र सैनिक-युद्ध जिसका प्रधान अस्त्र मैत्री और प्रेम था—देखा। यह पूरा-का-पूरा आंदोलन मानवीय प्रदत्तों की सार्वत्रिक अभिव्यक्ति के रूप में प्रकट हुआ था, इसलिए इसका बाह्य और आन्तरिक रूप सार्वत्रिक था। भारतवर्ष में सब प्रकार की नवीन जागरण का सृजना हुआ। इस महान् आंदोलन ने भारतीय जनता के चित्त को बंधनमुक्त किया। यही बंधनमुक्त चित्त काव्यों, नाटकों और उपन्यासों में नाना भाव से प्रकट हुआ। परन्तु काव्य में वह जिस रूप में व्यक्त हुआ वह कुछ काल तक अपरिचित जैसा लगा।

नवीन शिक्षा-पद्धति का परिणाम

देश में जित नवीन शिक्षा-पद्धति का प्रवर्तन हुआ था वह एक ओर जहाँ पुराने मस्कारों से विद्यार्थी का सम्पर्क ही बहुत कम होने देती थी वहाँ दूसरी ओर जड़-विज्ञान और मानवतावादी तत्त्ववाद पर आधारित काव्य-दर्शन और नीति-विज्ञान की पढ़ाई के द्वारा विद्यार्थी को एकदम नये मूल्यों (वैल्यूज) की दुनियाँ में उठा ले जाती थी। इस प्रकार हिन्दी-भाषी प्रदेशों में वह शिक्षित समाज तैयार होने लगा था जिसके चित्त पर प्राचीनता का कोई स्वरूप नहीं था और नवीन मान्यताओं और मूल्यों का बहुत मान था। इस शिक्षा-पद्धति में शिक्षित नवयुवक अपने देश में ही अजनबी-सा था। उसके चित्त में रोमांटिक अंग्रेजी साहित्य के व्यक्तिवाद की छाप थी, परन्तु बाह्य जगत् में उसका कोई सामंजस्य नहीं था। वह नवीन मूल्यों को अपनी भाषा में व्यक्त भी नहीं कर पाता था। राष्ट्रीयता के युवक के मन में यह बड़े ही अन्तर्द्वंद्व का काल था। स्वच्छतावादी वैयक्तिक दृष्टिभंगी को व्यक्त करने योग्य भाषा भी नहीं बन पाई थी। बंगाल के कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर को भी इन बटिबन्दा का अनुभव करना पड़ा था। अपनी अद्भुत प्रतिभा के बन पर उन्होंने अपने वक्तव्य के अनुकूल भाषा का अनुकरण किया किन्तु भव भिन्नान्न वह भाषा भी हिन्दी प्रदेशों के लिए अपरिचित ही थी। बहुत दिनों तक छायावादी कवियों की यह भाषा व्याप्य और उपहास का विषय बनी रही।

आधुनिक शिक्षा की मान्यतावादी दृष्टि के बहुत प्रकार से, हमारी पुरानी मान्यताओं में बहुत अन्तर आ गया है। आज से दो सौ वर्ष पहले का सहृदय ग्राह्य में जिन बातों को बहुत आवश्यक मानता था उनमें से कई अब उपेक्षणीय हो गई हैं और जिन बातों का व्याप्य सम्मान था उनमें से कई अब उनकी सम्पुष्ट नहीं मानी जाती। आज से दो सौ वर्ष पहले के सहृदय को उस प्रकार के दुःखान्ति नाटकों की रचना अनुचित जान पड़ती जिन्हें कारण यवन (घोर)-ग्राह्य माना महिमामयि सम्भ्रज जाता है और जिन्हें निरन्तर मेकमियर समार के अग्रनिम आटारवाज बन गए हैं। उन दिनों कर्मफलप्राप्ति की अवसरभावना और पुनर्जन्म में विद्वान् होने दुःख भाव से बड़भूल था कि समार की सम्भ्रज व्यवस्था में किसी अवसरप्रत्यक्ष की कान मोंचना एवम् अनुचित जान पड़ता था। परन्तु अब वह विद्वान् निमित्त होना आ रहा है और मनुष्य के इसी जीवन को सुखी और गरम बनाने की अभिलाषा प्रबल हो गई है। समाज के निचले स्तर में जन्म होना अब किसी पुत्रने पार का फल (अन्यथा धृताग्रह) नहीं माना जाता बल्कि मनुष्य की विद्वान्-समाज-व्यवस्था का परिणाम (अन्यथा महानुभूति-योग्य) माना जाने लगा है। इस प्रकार के परिवर्तन एक-दो नहीं घनेह हुए हैं और इन सबसे परिणामस्वरूप निकल ताह्य की प्रकाशन-महिमा में ही अन्तर नहीं आया है, उसके आधारन के तीर-नरीको में भी फर्क पड़ गया है। ग्राह्य के विज्ञानु को इन परिवर्तित और परिवर्तमान मूल्या की ठीक-ठीक जानकारी मही हो तो वह बहुत-सी बातों के सम्भ्रने में सतर्की कर सक्ता है। फिर परिवर्तित और परिवर्तमान मूल्या की ठीक-ठीक जानकारी प्राप्त करके ही हम यह सोच सक्ते हैं कि परिवर्तितियों के दबाव से जो परिवर्तन हुए हैं उनमें चिन्ता अपरिहार्य है, चिन्ता अवाधनीय है और चिन्ता ऐमा है जिसे प्रयत्न करके बाधनीय बनाया जा सकता है। ग्राह्य का विज्ञानु यदि मूल्या के परिवर्तन का ठीक-ठीक ध्यान न रखे तो वह ग्राह्य के नवीन प्रयोगों को एवम् मही सम्भ्रन सकेगा। गीतिज्ञानोन् मूल्या को स्वीकार करने वाला सहृदय नवीन ज्ञान को हिन्दी-वकिता को मही सम्भ्रन सकेगा। १६२० ई० के हिन्दी-ग्राह्य को सम्भ्रने के लिए नवीन परिवर्तित मान्यताओं की जानकारी आवश्यक है।

विरयप्रधान वकिता

जब वकि की दृष्टि समस्त-वस्तु पर निबड होती है तो वकिता विरयप्रधान हो जाती है। उसमें वकि के शक्त-विशालों का समस्तप्रभ बल योग रहता है। वह शक्त को उन्म है-वैरा, दा-वैरा-होना-ग्राह्य-नैता (यदायं दा आदत्तं कर मे) शिवाय विरय बनता है। इस धेरी की वकिता के लिए मंन्तु ध्यान-ध मे निरा या हि उन्म काय चिन्ता आती हो ता उन्म विरय मूनी। १६००-१६२० ई० की महीदोरी की वकिता में विरय-वस्तु की प्रकाशता बनी हुई थी। परन्तु एक काद की वकिता में वकि के धरने शक्तिमान की प्रकाशता हो गई। विरय धरने धर के वैरा है, यह धरने काय नहीं की वकि मूल्या काय का यह गई की कि विरय (वकि) के विल के शक्त शिवाय में धनुमति काय के काय यह वैरा शिवाय है। विरय धरने धर हो काय विरय (वकि) प्रकाश।

परन्तु नवीन कवियों ने हार नहीं मानी। माधवनाथ चतुर्वेदी, प्रसाद, निराला, जल, महादेवी वर्मा जैसे गुरुवियों ने भाषा को अपने भावों के अनुकूल बनाया। गुरु-गुरु यह कुछ विचित्र-भी सुनाई पड़ी। उन्नीसवीं शताब्दी के पहले दो दशकों की इतिवृत्तात्मक विना से जो परिचिन थे उनको छायावादी कविनाओं का विचित्र लगना स्वाभाविक था, योंकि यह वेगव्य-वस्तु तथा गिल्फ दोनों में बहुत कुछ नवीन थी। यद्यपि श्रीर पाठन, मनोरंज त्रिपाठी, मुकुटधर पांडेय आदि ने स्वच्छन्दतावादी काव्य-मूर्तता का श्रीगणेश कर दिया था फिर भी उनके काव्यों में सन् २० में ३६ के बीच की कविता का बहुत दृढ़ एस्पेरिक सम्बन्ध नहीं खोला जा सकता। बाह्य परिस्थितियों के फलस्वरूप छायावादी काव्य जिस आवेग से प्रादुर्भूत हुआ वह सचमुच में नया प्रतीत हुआ। उमर नयापन इनमें निहित था कि उसने रुढ़िवादी मूल्यों और पुरातन साहित्यिक सम्पत्तियों को प्रबल दबा दिया। चारों ओर के भ्रमण के कारण इन कवियों में सम्पत्तियाँ, निष्कृत और कोच का भाव रह गया था। परन्तु इन कवियों ने भाषा को अपने अनुकूल बना लिया, ही इस बात का सबूत है कि इनके पास कहने लायक बहुत-सी बातें अवश्य थीं। जिनके स कुछ कहने को होता है वह उसके लिए भाषा बना लेता है। भाषा में दुर्बोधता तब भी है जब कहने वाले के पास कहने की कोई बात नहीं होती। गुरु-गुरु में इस प्रकार कविता के उपासक ऐसे कवि अवश्य थे जो मोर का पक्ष खोसकर मोर बने हुए थे। मैं न तो वास्तविक कवित्व-शक्ति थी, न उनके पास कहने योग्य कोई बात ही थी। ऐसे बेदोरे ने उस श्रेणी की कविता के घन को म्लान किया जिसे सारे चलकर छायावादी बना कहा जाने लगा। चित्तगत उन्मुक्तता इस कविता का प्रधान उद्गम थी और लतें हुए मानों के प्रति दृढ़ भावना इसका प्रधान सम्बल। इस श्रेणी के कवि ग्राहिका-क्त से बहुत अधिक सम्पन्न थे और सामाजिक विपत्तता और असामंजस्यों के प्रति अत्यन्त सजग थे। शैली की दृष्टि से भी ये पहले के कवियों से एकदम भिन्न थे, इनकी रचना गनना, विषयप्रधान थी। हम आगे विषयप्रधान कविता के मुख्य लक्षणों की विवेचना में, यहाँ संक्षेप में समझ लिया जाय कि नयी मान्यता और नये मूल्यों से हमारा क्या पर्य है।

हिन्दु की नयी मान्यताएँ

साहित्य की मान्यताएँ जीवन की मान्यताओं से विच्छिन्न नहीं होती। नयी स्थितियों में जब मनुष्य नये अनुभव प्राप्त करता है तो जागतिक व्यापारों और मान-काचारों तथा विश्वासों के मूल्य उसके मन में घट या बढ़ जाते हैं। सभी मानों के में कुछ पुराने संस्कार और नए अनुभव होते हैं। यह समझना गलत है कि किसी देश मनुष्य मना-सर्वदा किसी व्यापार या आचार को एक ही समान मूल्य दे आए है। ती शताब्दी में हमारे देशवासियों ने अपने अनेक पुराने संस्कारों को भुना दिया है और संस्कारों के साथ नये अनुभवों को मिलाकर नवीन मूल्यों की कल्पना की है। वैज्ञानिकों के परिचय से, राष्ट्रनीतिक, सामाजिक और धार्मिक परिस्थितियों के दबाव और

प्राधुनिक शिक्षा की मानवतावादी दृष्टि के बहुत प्रचार से, हमारी पुरानी मान्यताओं में बहुत झलर आ गया है। आज से दो सौ वर्ष पहले का सहृदय साहित्य में जिन बातों की बहुत आवश्यक मानता था उनमें से कई अब उपेक्षणीय हो गई हैं और जिन बातों का त्याग्य समझता था उनमें से कई अब उतनी अस्पृश्य नहीं मानी जाती। आज से दो सौ वर्ष पहले के सहृदय को उस प्रकार के दुःखान्त भाटकों की रचना अनुचित जान पड़ती जिनके कारण यवन (ग्रीक)-साहित्य इतना गह्रियामंडित समझा जाता है और जिन्हें निरन्तर दोषमयिषर ससार के अप्रतिम नाटककार बन गए हैं। उन दिनों कर्मफलप्राप्ति की अवश्यम्भाविता और पुनर्जन्म में विश्वास इतने दृढ़ भाव से बड़भूल था कि ससार की समस्त व्यवस्था में किसी अज्ञानमय की बात सोचना एकदम अनुचित जान पड़ता था। परन्तु अब वह विश्वास मिथिल होना आ रहा है और मनुष्य के इसी जीवन को सुखी और मफल बनाने की अभिलाषा प्रबल हो गई है। समाज के निचले स्तर में जन्म होना अब किसी पुराने पाप का फल (अतएव धृणास्पद) नहीं माना जाता बल्कि मनुष्य की विवृत-समाज-व्यवस्था का परिणाम (अतएव सहानुभूति-योग्य) माना जाने लगा है। इस प्रकार के परिवर्तन एक-दो नहीं अनेक हुए हैं और इन सबके परिणामस्वरूप सिर्फ साहित्य की प्रकाशन-महिमा में ही अन्तर नहीं आया है, उसके आस्वादन के तौर-तरीकों में भी फर्क पड़ गया है। साहित्य के ज्ञातानु को इन परिवर्तन और परिवर्तमान मूल्यों की ठीक-ठीक जानकारी नहीं हो तो वह बहुत-सी बातों के समझने में गलती कर सकता है। फिर परिवर्तन और परिवर्तमान मूल्यों की ठीक-ठीक जानकारी प्राप्त करके ही हम यह सोच सकते हैं कि परिस्थितियों के दबाव से जो परिवर्तन हुए हैं उनमें कितना अपरिहाय है, कितना अवाञ्छनीय है और कितना ऐसा है जिसे प्रयत्न करके वाञ्छनीय बनाया जा सकता है। साहित्य का ज्ञातानु यदि मूल्यों के परिवर्तन का ठीक-ठीक ध्यान न रखे तो वह साहित्य के नवीन प्रयोगों को एकदम नहीं समझ सकेगा। रीतिवादीन मूल्यों को स्वीकार करने वाला सहृदय नवीन उत्थान को हिन्दी-कविता को नहीं समझ सकेगा। १९२० ई० के हिन्दी-साहित्य को समझने के लिए नवीन परिवर्तित मान्यताओं की जानकारी आवश्यक है।

विषयप्रधान कविता

जब कवि की दृष्टि वक्तव्य-बन्धु पर निबद्ध होती है तो कविता विषयप्रधान हो जाती है। उसमें कवि के राग-विरागों का यथामध्यम रूप प्रयोग रहता है। वह विषय को जैसा है-वैसा, या जैसा-होना-चाहिए-वैसा (यथायं या आदयं रूप में) दिखाकर बताना करता है। इन श्रेणी की कविता के लिए मध्य धारण्ड ने निम्न या कि उत्तम वाक्य लिखना चाहते हो तो उत्तम विषय चुनो। १९००-१९२० ई० की सड़ोखोली की रचिण में विषय-बन्धु की प्रधानता बनी हुई थी। परन्तु इसके बाद की कविता में कवि के अपने रागविराग की प्रधानता हो गई। विषय अपने आप में वैसा है, वह मुख्य बात नहीं थी बल्कि मुख्य बात यह रह गई थी कि विषयी (कवि) के चित्त के राग-विराग से अनुरजित होने के बाद वह कैसा दिखाता है। विषय अपने स्वरूप में ही, विषयी (कवि) प्रधान।

[illegible]

चिन्तान

परन्तु जय कवि चिन्तन की धारणा में पहुँचा है तो वह प्रायः कल्पना की प्रवृत्ति को प्रोत्साहित करता है। इसीलिए वह किसी भी कवि की प्रशंसा की प्रतीति न देकर उग पर कल्पना का आवरण डाल कर देता है। दिग्गज के एक छोटे में दूसरे छोटे तर पीते हुए मील नभोमण्डल, गगनों के समान छत्र-नक्षत्र और चन्द्रमादीय चमकती चीजें देकर वह कभी कुछ भी चिन्तन नहीं करता, एक बार शैलशङ्करधारी को चिन्तन देगा, भूरिभूषण गुन्दरी या प्रिय-विशेष में कानन, शङ्खना रत्ननी या इसी प्रकार की कल्पना किए बिना नहीं रहता। कारण यह है कि कवि का प्राथमिक वर्तमान चिन्तन-प्रवृत्ति कल्पना ही है उसका साधन अप्रत्यक्ष-विधान है। इसके बिना कवि मनोरम भाव को हृदयमार्गी बनाकर प्रकट करेगा वह ही नहीं सफल। अप्रत्यक्ष-विधान के मन्द कवि की कल्पना-वृत्ति साहस पर ही गई होती है। वस्तुतः चिन्ता करने समय भी कवि वैज्ञानिक की प्रतीति तथ्य का विश्लेषण नहीं करता होता, बल्कि तथ्य को मृन्द्य करके रखने का प्रयास करता है।

अनुभूति

कवि अपने सीमित क्लिप्त मे जिस सुख-दुःख का अनुभव प्राप्त किए होता है, उसे वह जब कल्पना के साहाय्य से, छन्द, धनकार आदि के माध्यम से और निम्न विधि की मर्म-व्यथा की चिन्ता करके सर्वसाधारण के ग्रहणयोग्य बनाकर प्रकट करता है, तो उसे हम अनुभूति-प्रवस्था कहते हैं। इस विधि में कवि अपने सीमित सुख-दुःख को प्रयोग जगत् में अनुभव करता है। इस प्रकार चिन्तन की अवस्था में कवि मनोर को देखता है और सोचता है कि यह सब क्या हो रहा है, कैसे चल रहा है और क्यों चल रहा है? अनुभूति की अवस्था में वह अनुभव करता है कि वह क्या हो गया है, कौन-सी वेदना या उल्लास, विषाद या हर्ष संसार को किस रूप में परिणत कर रहा है? कल्पना की अवस्था में वह इस जगत् के समानान्तर जगत् की सृष्टि करता है, जिसमें इस जगत् की

अमुन्दरनाएँ और विसृजताएँ नहीं रहनी, पर अनुभूति की अवस्था में उसके पैर इस दुनियाँ पर ही जमे रहने हैं, वह इसे छोड़ नहीं सकता ।

इन तीन श्रेणी के विचारों के प्रसार-विस्तार में आधुनिक काल की विपरीत-प्रधान कविता अनेकतरा दिखती है । इन कविताओं में उनकी मुख्य विशेषता इनकी वैयक्तिकता-प्रधान दृष्टि ही है ।

नवीन प्रगीत धुवनक

काव्य में विपरीत के प्रधान होने से उन श्रोतात्मक मुक्तकों का प्रचलन बढ़ गया जो व्यक्तिगत भावोच्छ्वास पर आधारित होने थे । इंग्लैंड में जब व्यावसायिक शक्ति हुई तो वहाँ के सामाजिक जीवन में बड़ा परिवर्तन हुआ था । उस परिवर्तन के समय कवियों और विचारकों में सामाजिक रुढ़ियों के प्रति अनास्था का भाव बढ़ा था और व्यक्तिगत स्वच्छन्दावाद (रोमांटिसिज्म) का ओर रहा । अंग्रेजी भ्रमलदारी के साथ-ही-साथ इस देश में अंग्रेजी-साहित्य पढ़ाया जाने लगा । उसके फलस्वरूप भी इस देश के कवियों में वैयक्तिक स्वाधीनता (इंडिविजुअल लिबर्टी) का जोर बढ़ता गया । इंग्लैंड और इस देश की परिस्थिति एक जैसी नहीं थी । इंग्लैंड में यह हुआ वहाँ के भीतरी जीवन का परिणाम था, जबकि इस देश में यह विदेशी सत्ता और अन्य कारणों का फल था । इसीलिए शुरू-शुरू में यह अवस्थाभाविक-नी लगी परन्तु ज्यों-ज्यों समय बीता गया त्यों-त्यों कविगण अपने देश की वास्तविक परिस्थिति के साथ अपनी साहित्यिक परम्परा का सामास्य खोजने गए । मामजस्य खोजने वालों में प्रमुख कवि है—प्रसाद, निगला, पन्त और महादेवी वर्मा । इन कवियों ने भाव में, भाषा में, छन्द में और मंडन-शिल्प (डिकोरेशन) में नवीन विचारों के साथ मामजस्य किया । इस व्यक्तिगत स्वच्छन्दतावाद के साथ-ही-साथ नाना भाव के प्रगीत मुक्तक इस देश में लिखे जाने लगे ।

जैसा कि पहले दिखाया गया है, इनमें कुछ कल्पनामूलक हैं, कुछ चिन्तनमूलक और कुछ अनुभूतिमूलक । मुक्तक इन देश में नई चीज नहीं है । हाल की 'प्राकृत-सनमई' और भ्रमरक का संस्कृत 'भ्रमरक-शानक' और गिहारी की 'सनमई' मुक्तक-काव्य ही है । 'मुक्तक में प्रबन्ध के समान वह रस की धारा नहीं रहती, जिनमें कथा-प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूना हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव स्थापन करता है । इसमें तो रस के ऐसे छिटि पड़ने हैं जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए त्रिज उठती है । यदि प्रबन्ध-नाम्य एक विम्बून वनस्थली है तो मुक्तक एक घुता हुआ गुनदस्ता है । उत्तरोत्तर अनेक दृश्यों द्वारा सघटित पूर्ण जीवन या उनके किसी एक पूर्ण भग का प्रदर्शन नहीं होना, बल्कि कोई एक रमणीय सज्ज-दृश्य इस प्रकार महता सामने ला दिया जाता है कि पाठक या श्रोता कुछ क्षणों के लिए अन्त-मुग्ध-मा हो जाता है । इनके लिए कवि को मनोरम वस्तुओं और व्यापारों का एक छोटा-सा स्वरूप चित्रित करके इन्से घटित सज्ज और सज्ज भाषा में व्यक्त करना पड़ता है ।' (रामचन्द्र गुप्त) पुराने मुक्तकों के अध्ययन में स्पष्ट है कि इन (प्राचीन मुक्तकों) में कवि की कल्पना कुछ ऐसे सज्ज व्यापारों की योजना करती थी जिनसे किसी रस या भाव की व्यञ्जना मुक्त

हो। आधुनिक प्रगीत-मुक्तक कवि के भावावेग के क्षणों की रचना होने हैं, उनमें गीत की सहज और हल्की गति होती है। इनकी गुलदस्तों के साथ तुलना नहीं की जा सकती। ये विच्छिन्न जीवन-चित्र होने पर भी प्रवाहशील होते हैं और इनमें शास्त्र-प्रमिद व्यापार-योजना की आवश्यकता नहीं होती। पुराने रूपकों में कवि-व्यपना की समाहार-शक्ति प्रचल हिस्सा लेती थी पर आधुनिक मुक्तकों में कवि का भावावेग ही प्रधान होता है।

प्रगीत मुक्तक क्यों प्रभावित करते हैं

परन्तु इतना स्मरण रखना उचित है कि आजकल के प्रगीत मुक्तकों में यद्यपि व्यक्तिगत अनुभूतियों का प्राधान्य है तो भी वे इसलिए हमारे चित्त में आनन्द का संचार नहीं करते कि वे हमारी अपनी अनुभूतियों को जागृत करते हैं। जो बात हमारे मन को आनन्द से तरंगित कर देती है वही हमारी 'अपनी' होती है। इसलिए यद्यपि आज के अध्ये मुक्तक-लेखक कवि की विषय-प्राप्ति परम्परा द्वारा समर्पित न होकर आत्मानुभूति-मूलक है तथापि वह पाठक के भीतर पहले से ही वासना-रूप में स्थित भावों को उद्बुद्ध करके ही रस-संचार करती है।

इस बात को किसी अंग्रेज समालोचक ने इस प्रकार कहा है कि आधुनिक प्रगीत-मुक्तकों में कवि अपनी अनुभूति के बल पर सहृदय पाठक के हृदय में प्रवेश करता है, और उसके हृदय में स्थित उसी भाव के अनुभव करने वाले कवि के साथ एकान्तता का सम्बन्ध स्थापित करता है। इस बात को इस प्रकार भी कहा गया है कि यद्यपि आज का प्रगीत-मुक्तक व्यक्तिगत विषयप्राप्ति का परिणाम है, परन्तु वह उतना ही सामाजिक है जितना रीतिकालीन रुढ़ियों की योजना के भीतर गूँथित मुक्तक होता था। इस प्रकार दोनों में समानता की मात्रा कम नहीं है। व्यक्तिगत होने के कारण इन अनुभूतियों का क्षेप बहुत बढ़ गया है।

पुराने और नये मुक्तकों में अन्तर

पुराने मुक्तक में जिन विभावों की योजना केवल उद्दीपन के रूप में होनी थी और जिन अनुभावों का वर्णन केवल मानवीय मनोरमों की अपेक्षा में ही होता था वे विभाव अब आत्मस्वयं के रूप में योजित होने लगे हैं और वे अनुभाव अब मनुष्य के बाहर के जगत् के कल्पित मनोरमों के सम्बन्ध में प्रयुक्त किए जाने लगे हैं। ऐसा करने के कारण भाषा में अधिकाधिक साक्षरिज्ज्ञा आने लगी है, क्योंकि जब प्रकृति को यदि आत्मस्वयं बनाकर उसमें अनुभावों और हावों की योजना की जायगी तो लक्षणावृत्ति का साथ ही लेना ही पड़ेगा। हिन्दी के कुछ बूढ़ आचार्यों को इस प्रकार की योजना पसन्द नहीं आई थी।

छायावाद नाम

इसी नवीन प्रकार की कविता को विंगो ने 'छायावाद' नाम दे दिया है। यह शब्द विस्तृत नया है। यह भ्रम ही है कि इस प्रकार के वाक्यों को अंग्रेजी में छायावाद कहा जाता था और वही ने यह शब्द हिन्दी में आया है। छायावाद शब्द केवल चतुर्थांश

के जोर से ही स्वीकारणीय हो गया है, नहीं तो इस श्रेणी की कविता की प्रवृत्ति को प्रगट करने में यह शब्द एकदम असमर्थ है। बहुत दिनों तक इस वाक्य का उपहास किया गया है और बाद में भी इसे या तो चित्रभाषा-शैली या प्रतीक-यद्धति के रूप में माना गया या फिर रहस्यवाद के धर्म में। उपहास और व्यंग्यों का काफी विस्तृत साहित्य सूचित करता है कि भीमन श्रेणी के सहृदय को इस कविता की महत्ता स्वीकार करने में समय लगा है, वह इसे एकदम नवीन और अवाछनीय वस्तु समझता रहा है। शैली रूप में इसे स्वीकार करने वालों के मन में भी इस श्रेणी की कविता के विषय में विशेष गौरव का भाव नहीं है।

ऊपर के विचारों का निष्कर्ष

ऊपर जो बातें कही गई हैं उनको संक्षेप में इस प्रकार समझा जा सकता है—

(१) छायावाद नाम उन आधुनिक कविताओं के लिए बिना विचारे ही दे दिया गया था (क) जिनमें मानवतावादी दृष्टि की प्रधानता थी, (ख) जो बलव्य विषय को कवि की व्यक्तिगत चिन्तना और अनुभूति के रंग से रंग कर अभिव्यक्त करनी थी, (ग) जिनमें मानवीय आचारों, क्रियाओं, चेष्टाओं और विदवासों के बदले हुए और बदलते हुए मूल्यों को समीक्षित करने की प्रवृत्ति थी, (घ) जिनमें छन्द, श्लोक, रस, लाल, तुक आदि सभी विषयों में गतानुगतिकता से खनने का प्रयत्न था और (च) जिनमें शास्त्रीय कवियों के प्रति कोई आस्था नहीं दिखाई गई थी, (२) छायावाद एक विशाल सांस्कृतिक चेतना का परिणाम था; यद्यपि उसमें नवीन शिक्षा के परिणाम होने के चिह्न स्पष्ट हैं तथापि वह केवल पारस्विक प्रभाव नहीं था, कवियों की भीतरी व्याकुलता ने ही नवीन भाषा-शैली में अपने को अभिव्यक्त किया और (३) सभी उल्लेखयोग्य कवियों में थोड़ी-बहुत आध्यात्मिक अभिव्यक्ति की व्याकुलता भी थी। जिन कवियों में शास्त्रीय और सामाजिक कवियों के प्रति विद्रोह का भाव दिखाया उनके इस भाव का कारण तीव्र सांस्कृतिक चेतना ही थी।

छायावादी कविता का प्रागुत्पत्त

नए मानवतावादी दृष्टिकोण को अपनाने वाले कवि के चित्त में उन वाक्य-कवियों का प्रभाव नहीं रह जाता जो दीर्घकालीन परम्परा और रीतिबद्ध चिन्तन-यद्धति के मार्ग से सरवती हुई सहृदय के चित्त पर आ गिरी होती हैं और कल्पना के ध्विल प्रवाह में तथा आकाशों की निर्वाण अभिव्यक्ति में अन्तराय उपस्थित करती है। इस दृष्टिकोण को अपनाने में मौल्य की नई दृष्टि मिलती है, क्योंकि मानवीय आचारों और क्रियाओं के मूल्य में अन्तर आ जाता है। इस अवस्था में सौंदर्य केवल बाह्यरूप में नहीं रहता बल्कि आंतरिक भावों और मानस-गठन में भी व्यक्त होता है। यही कारण है कि छायावादी कविता बाह्य ऐंद्रिय बोध तथा चेतन मन की सीमाओं को पार कर अचेतन के रहस्य-लोक तक पहुँचती है और जाने-अनजाने उसका गर्भोद्घाटन करती है। ऐसे कार्यों में मुक्ति-वामी मन की रूढ़ि गहरी हो सकती है। यह मुक्ति उनके प्रेम-चित्रण में है जो उसे द्विदेश-युग की भयानाओं से विजड़ित प्रेम-वर्णनों से पूषक कर देती है, उनके

प्रवृत्ति-दर्शन में है जो उन्हें भक्ति-परक कार्यों की बहुत कुछ साम्प्रदायिक तथा निर्वैयक्तिक अभिव्यक्तियों में प्रयोग करने में मग्न होतो हैं; यह उनके प्रवृत्ति-वर्णन में है जो उन्हें उद्दीप्तनात्मक प्रवृत्ति-वर्णन की काव्य-परम्परा से विच्छिन्न करके एक नूतन प्रवर्तन की ओर उन्मुख करती है। छन्द के बन्धन को तोड़ने में यही क्रियाशील है।

मौन्दर्य के बंधे-गंधे भावोन्नतों, घिमे-घिमाए उपनानों और निरी-निर्गद उन्मेषाग्रों पर आधारित चित्रन-यून्य काव्य-रुद्धियों में मुक्तिप्राप्त हुआ विलम्बित मानवता के मानदंड में सब कुछ देखना है और छिन्न कल्पना के अखिल प्रकाश में धन-मरिचक भावों की यह उन्मेषमूर्ति प्रस्तुत होती है जो रोमांचित या स्वभावाभासी मास्त्रिय के लिए बहुत ही उपयोगी सिद्ध होती है। मानवीय दृष्टि के बन्धन की बलता अनुभूति और चित्रन के भीतर में निरन्तर हुई, वैयक्तिक अनुभूतियों के प्रारंभ की स्वतन्त्र समुचित अभिव्यक्ति—यिना किसी आशय के और यिना किसी प्रयोजन के, तब निरन्तर तथा हृष्टा भावयोग—ही छायावादी कविता का प्राग है।

नयी कविता

नन्ददुतारे बाजपेयी

हिन्दी-कविता पिछले दस वर्षों से (सन् १९३५ के आसपास से) एव नवीन भारोह की ओर बढ़ रही है। ऊपरी दृष्टि से देखने पर इसकी गति-विधि का ठीक पता नहीं लगता। हम समझ नहीं पाते कि नयी कविता का स्वर-नाल क्या है, उसका 'सम' क्या है? इनके विभिन्न प्रकार की ध्वनियाँ सुन पड़ रही हैं कि मध्यवर्ती गगिनी या रागिनियों का परिचय पाना कठिन हो गया है। कभी हम पुगनी सौलो के किन्ती प्रत्यान कवि को नया धम्यास करते देखकर उसे ही नये काव्य का प्रतिनिधि मान लेते हैं और कभी नयी सौलो की किसी उत्तम रचना की भी उपेक्षा कर जाने हैं। जो साम्य में कविता ही नहीं है, उसे भी कविता मानकर खूब देने लगते हैं और जो साम्यिक और प्रतिनिधि कविता है उसकी ओर दृष्टि ही नहीं डालते। नयी कविता का कोई निगिष्ट प्रतिनिधि न होने के कारण हम खेच में काफी गड़बड़ी करी हुई है।

घोड़ी-सी पैड रखने वाले व्यक्ति भी यह जानते हैं कि वर्तमान युग की कविता, सौलो की दृष्टि से, तीन धेगियों में विभाजित है। द्वितीय-काव्य-सौलो, छायावादी सौलो और पात्र की नवीन सौलो। पात्र-प्रयोगों की दृष्टि में, भाषा-परिपाटी की दृष्टि में, चित्रण-पन, काव्य-स्वरूप तथा अनुभूति-प्रकार की दृष्टि में, द्वितीय-युग की कविता छायावाद-काव्य में घटना पृथक् धस्तित्व रखती है। कुछ लोगों ने यह समझ रखा है कि द्वितीय-युग के कुछ कवि छायावाद-सौलो की रचना भी कर चुके हैं। उदाहरण के लिए मैथिलीशरणजी की मूलक रचनाएँ जबवा उनके 'मार्केन' के तीन कुछ लोगों की राय में छायावादी हैं, किन्तु काव्य-धर्मियों की परख रखने वाले सभी साहित्यिक यह बता सकते हैं कि गुप्तजी की इन रचनाओं का छायावाद, काव्य-धर्मियों में कुछ भी सम्बन्ध नहीं है। छायावाद का आरम्भ मध्यराष्ट्रीय रीति-काव्य के साहित्यिक विरोध में हुआ था। न केवल रचना-धर्मों में, बल्कि नवीन जीवन-दृष्टि और उसकी भावना-बन्धना में छायावाद के कवियों ने धैर्यवश अनुभूति को मुख्य साधन माना था, जबकि गुप्तजी के पंथ में पौराणिक भावना और मस्कार तथा रीतिबद्ध वर्णन-सौलो का प्रभाव विद्यमान है। यह बात दूसरी है कि दो काव्य-धाराओं के बीच में कुछ ऐसे भी कवि हो, जिनका भ्रमण दोनों ओर दिव्य पड़े; पर जब युग की काव्य-पद्धति का प्रत्य उठेगा, तब ऐसे कवियों की मरणा उनके उपयुक्त स्थान पर हो होगी। उन्हें दुय-प्रास का प्रतिनिधि कवि नहीं कहा जाएगा।

द्विदेशी-सौंदर्य को हम सही-सौंदर्य की धारणा प्रयोग-मार्ग से ही कर सकते हैं।

उम युग का वाद्य विंगी व्यक्तित्व वाद्य-मार्ग के चरित्र नही था। वाद्य प्रसार में विमुक्त राज्य है भी नहीं। उने हम पद-बद्ध रचना भी कह सकते हैं। उनमें वाद्य-भाषा या वस्तु विषय में पृथक् उद्देश का पट है। मुताबिक पदों में भी निर्यात के रूप का-या वस्तु-विशेष काया जाता है। धनकर्म-इतिवृत्त और वाद्य-वाद्य भाषा का विशेष स्थान-स्थान पर मिलता है। द्विदेशी जीने वाद्य की भाषा पर अपना धनकर्म देने हुए यह कहा है कि गद्य और पद्य में एक ही भाषा, एक ही-ही व्यक्तिकी होनी चाहिए। हम वक्तव्य में मतिन होता है कि वाद्य का स्वभाव उम समय उम व्यक्तित्व का कि वक्तव्य और गद्य के भाषा-प्रयोग-मार्गकी धनकर्म की ओर भी दृष्टि नही जा सरी।

उम युग के धेष्ठ कवियों की रचना-सौंदर्य पर भी विमुक्त वाद्य-मार्ग के स्था पर भाषण-पद्धति की छाव देखी जाती है। भाषा का धनकर्म-मार्ग या रचना में धनकर्म मध्यम न रचापिन होने के कारण उत्तियों का चरित्र और मुक्त-प्रणाली की धन विशेषताएँ इस युग की कविता-सौंदर्य के माप लगी रह गयी हैं। उन्हीं के व्यक्तित्व में ही सत्त्व-धर्मों का प्राधान्य है, या हिन्दी के पुराने छन्दों का। धनकर्म-प्रणाली में ही प्राचीन प्रमाण पद्धति का प्रभाव स्पष्ट है। नयी रचना का सम्बन्ध नये वस्तु-वस्तु और कवि की नवीन जीवन-दृष्टि में होता है, पर उन्हीं मध्यम विचार द्विदेशी-युग के काव्य में नही हो पाया। पठित भवोप्यासित उपाध्याय जैसे कवि भी अपने 'दिन प्रवास' में पवनदूत की यात्रा करने हैं, जो मेघदूत की छाव विदे हुए है, और मैथिलीकरणजी 'माकेत' के नवम सर्ग में भी श्रुत-वर्णन की पुरानी परिपाटी और पुराने भाव-संकेतों को नही छोड़ पाये हैं।

स्वामी दयानन्द द्वारा प्रवर्तित आर्य-समाज की बौद्धिकता की छाव इन युग के उन्नी कवियों पर किसी-न-किसी रूप में पड़ी है। उपाध्यायजी के 'प्रिय-प्रवास' में राधा और कृष्ण का जो स्वरूप भक्ति क्रिया गया है, वह आर्य-समाज द्वारा किमे गये पौराणिक और मध्यकालीन कवियों के विवेचन से पूरी तरह प्रभावित है। उक्त दोनों रितियों में एक आदर्शवादी वृत्तिमात्र स्वाभाविक काव्य-चित्रण में विशेष उत्पन्न किमे बना नही रही, यद्यपि भाषा तथा धनकर्म-मार्ग की सरलता उनके काव्य में भाषा और आकर्षण भी रखती है।

बौद्धिक धारणाओं और तर्कवाद की प्रधानता के कारण हादिक अनुभूतियों का र्ग अवलोक हो रहा था। द्विदेशी-मार्ग इस अवरोध के विरुद्ध जो प्रतिविम्ब दृष्ट, वह आदर्शवादी कविता की काव्य सौंदर्य और भाषा-धारा में स्पष्ट दिखाई दी। भाषा में आशयिता का आविर्भाव हुआ, जो द्विदेशी-युग के स्थूल प्रयोगों में मिलान मिल थी। उ समीक्षकों ने इस सत्तावनी को ही नये काव्य की विशेषता मान लिया है, किन्तु इन वाद्य-स्वरूप का निर्माण केवल सत्तावनी के परिवर्तन से ही नहीं हो जाता। वह वास्तविकता और जीवन-दृष्टि के परिवर्तन का एक उपनयन-मार्ग है। केवल रीति-मार्ग और आशयिता के लिए आशयिता का यह युग नही था। बड़े वाद्य-युग

जिनमें केवल शैली का आग्रह रहना है, रीतिवादी होते हैं। अनुभूति और अभिव्यक्ति का युगपत् विन्यास ही वास्तविक काव्य-विकास का सूचक होता है। द्विवेदी-युग की बौद्धिकता, नीतिमत्ता और उपदेशात्मकता की प्रतिक्रिया एक अपूर्व नल्पना-प्रवणता, वैयक्तिक वेदना तथा सौन्दर्य-दृष्टि के रूपों में हुई। प्रकृति और मानव-जीवन का सम्बन्ध तथा प्रेम-नल्पना आध्यात्मिक भूमि पर पहुँचा दी गयी। उदात्त दार्शनिक और रहस्यात्मक अनुभूति की प्रमुखता हो गयी। इस स्वच्छन्दतावादी काव्य-शैली में भाषा का परिष्कार तथा उसकी समीतात्मकता इतनी ऊँची उठी कि बोलचाल के प्रयोगों से वह बहुत दूर चली गयी।

कौन-कौन तुम परिहृत-वसना भ्रान्त-मग्न भू-वसिता-सी।

बातहता विविध लता-सी, रति-भ्रान्ता क्षम-वसिता-सी !

यह छायावाद-युग की भाषा का एक प्रतिनिधि उदाहरण है। इसका यह धर्म नहीं कि सभी कवियों ने समस्त रचनाओं में इसी समाधारण भाषा का प्रयोग किया है, पर जिन स्थलों पर भाषा में बोलचाल के प्रयोगों का अधिक सन्निवेश है, वहाँ भी एक दूसरे प्रकार की समाधारणता अवश्य है—

जागो फिर एक बार !

प्यारे जगाते हुए हारे सब तारे तुम्हें,

अवस्था-विषय तब-कि-तब खड़ी खोल रही द्वार ।

इस पद्य में भाषा बोलचाल के अधिक निष्ठ है, किन्तु अनुप्रासों की योजना में इसमें भी समाधारणता आ गई है। समस्त छायावादी काव्य इसी समाधारण सौन्दर्य-भूमि पर स्थित है। प्रकृति और मानव-जीवन के आध्यात्मिक स्वरूप तथा सौन्दर्य की भाँवी इस युग की कविता को कल्पना-विविध स्वरूप प्रदान करती है। नारी-भारता का विकास इस युग में द्रुत गति से हुआ और नारी के वर्तमान स्वरूप में प्राप्त परिवर्तन हो गया। कल्पना-प्रधान कवियों ने समाज के इस निररक्त अंग के प्रति हृदय की समस्त महानुभूति शिरोर धी और नारीत्व को पुरस्कार से भी ऊँचा स्थान प्रदान किया। काव्य में साम-यिक विषयों की प्रतिविम्बित चित्रण में प्रकट हुआ करती है, यह प्रायः कम ही सम्भव जाता है। दयानन्द-युग की बौद्धिकता की छाया तत्कालीन काव्य की चरित्र-नृपति पर गिरा प्रसार पड़ी, यह हम ऊपर उल्लेख कर चुके हैं। इस युग की विचारधारा के परिणाम-स्वरूप कलात्मक चरित्र-नृपति में नैनी बाधाएँ पड़ी, यह सत्य भी रिया जा चुका है। छायावाद-युग में देश की तत्कालीन स्वातन्त्र्य-चेतना का पूरा प्रभाव देखा जाता है। प्राचीन गौरव की अभिव्यक्ति तथा रहस्यात्मक दार्शनिकता इसी स्वातन्त्र्य और मान्यता के चेतना का परिणाम है।

काव्य-स्वरूप की दृष्टि से प्राचीन-पद्धति का विकास इस युग की विशेषता है। आनाभिध्वजना का माध्यम प्राचीन कविता ही होती है और इस युग की नाट्य-भाव-प्रकृति इसी माध्यम से हो गयी। नवीन चेतना का इतना प्रसार न था कि प्राचीन काव्य बन्धुमुनी रूप ग्रहण कर पाता, फिर भी 'कामायनी' काव्य में नवीन बन्धुमुनी का भी सन्निवेश किया गया है। जिन भाषा में नवीन सद्गति का निर्माण हो चुका था, उन

के कारण इस काव्य में पर्याप्त वस्तु-विस्तार और ओजस्विता नहीं पायी।

राष्ट्रीय जागृति का वह प्रथम प्रहर था। नव-जागरण के सभी उपादान इस काव्य में पाये जाते हैं, विन्तु भाषा और साहित्य का परिपूर्ण विकास इस काव्य में भी नहीं हो पाया। सामूहिक चेतना के अभाव में कवियों को अपनी व्यक्तिगत साधना का आधार लेना पड़ा और यही साधना प्रगीत-आत्मक काव्य-स्वरूप द्वारा व्यक्त हुई। प्राचीन रोमि के त्याग की सूचना, नवीन युग के निर्माण की लगन तथा नवीन स्रष्टृति के जन्म का सकेत मौन्द्य-भावना में ओत-प्रोत इन मनोरम प्रगीतों से अवश्य प्राप्त होता है।

•

•

•

छायावाद काव्य-प्रवाह हिन्दी में अब अपनी सुनिश्चित धारा बना चुका है। अब वह केवल विरोध की वस्तु नहीं है, और न केवल वाचिक अभ्यर्थना का विषय रह गया है। अब तो उस की सम्यक् समीक्षा और परीक्षा भी की जा सकती है। आरम्भ में ही अपनी छायात्मक निगूड अभिव्यक्तियों के कारण छायावाद आध्यात्मिक काव्य कहा जा रहा था। पूर्ववर्ती भक्ति-काव्य की सानार वर्णनाओं के विपरीत इसकी निराकार पद्धति थी, किन्तु ईश्वर या धर्मायें स्वरूप अब तक स्पष्ट नहीं किया गया। छायावाद की पद्धति कबीर आदि की निगुण निराकार व्यञ्जनाओं से भिन्न तो है ही, सूक्तियों की पद्धति से भी पृथक् है। उस दोनों परम्पराएँ प्रमुक्ततः आध्यात्मिक नहीं जा सकती हैं, यद्यपि सूक्ती कवियों में सौन्दर्य स्रष्टृति के निर्माण में भी कम सहायता नहीं दी। आधिभौतिक पक्ष में देखा जाए तो एक ओर उमर रसदाम और दूसरी ओर शेक्सपियरी तथा भारत के जायसी आदि कवियों में बहुत बड़ा दृष्टिभेद है। इन सभी कवियों ने सामयिक स्रष्टृति और देश-काल की विचार-धाराओं को भिन्न-भिन्न स्वरूपों में व्यक्त किया है। उदाहरण के लिए—उमर-रसदाम की काव्य-धारा अदृष्ट, भाग्य या नियति के एतोन-बन्ध से भरपीन होकर उमर में लट्ठ हो जाने का मानो धारण करती है। उमर काव्य ईश्वर और जागृति की एकाग्र वाटिकाओं और उपवनों में दो प्राणियों की प्रेम-परिचर्या का ही गरम आदर्श लेकर उपस्थित हुआ। जायसी आदि की रचनाएँ उमर भिन्न वातावरण और विचार-धारा का एतोन करती हैं। जायसी आदि भारतीय सूक्तियों की कविता में तो उमर रसदाम का-सा भाववाद प्रकटित करती है और न दो प्राणियों के एकाग्र जीवन और आध्यात्मिक परिस्थितियों का प्रदर्शन करती है, न वह धरती मुक्तियों को तरह इश्वर की छत्र-छाया में ही विश्रित हुई है। अतएव भारतीय जीवन और मौन्द्य के अनेकानेक दृष्टों के बीच में होकर यह काव्य-आग प्रकटित हुई है। इस प्रकार देश, काल और विचार-धारा में भेद होने हुए भी सभी काव्य मुख्यतः आध्यात्मिक कहा जाता है, क्योंकि उमर का लक्ष्य—निर्गुण प्रेम की अनुभूति—यह में समान रूप में पाया जाता है। उमर सौन्दर्य, देश-काल-साधन और सांस्कृतिक दृष्टि प्रदान स्थान नहीं पा सके हैं, काव्य ॥ प्रथम प्रेम—आध्यात्मिक प्रेम—में ही अटके हैं।

कबीर आदि जनसाधारणों की आध्यात्मिकता तो एकाग्र स्पष्ट है। सृष्ट्यर्थ तथा की परिस्थिति और विषय समान की मुहुर्दुहायना उनके अग्रगण्य के अतिरिक्त समान

यह समझने की है कि कवि को वाद्यानुभूति और उसकी स्वभाव मार्गदर्शित समीक्षा में स्वयंसेवक गंगा गगी है, किसी बाद के घेरे में वह घेरी नहीं जा सकती ।

यह एक एक प्रत्यक्ष बात हुई । नतीजा छायावादी काव्य-वाग्य का भी एक व्यापकत्व है । परन्तु उसकी मुख्य प्रेरणाधार्मिक न होकर मानवीय और सामुदायिक है । उसे हम २०वीं छायावादी को वैज्ञानिक और भौतिक प्रगति की प्रतिष्ठा भी कह सकते हैं । भारतीय परम्परागत धार्मिक दर्शन की नकलियाँ का वर्तमान प्रतिस्वित्तव परिस्थितियों में यह एक गतिव प्रत्यक्ष है । इसकी एक नवीन और स्वयंसेवक वाग्य-वाग्य की घन की है । छायावादी परिस्थितियों में समाज-वाग्य और विचार-वाग्य में छायावाद सामाजिक धार्मिकता की, नवीन परिस्थितिके अनुकूल, स्थापना करता है । जिस प्रकार मानव का जीवन भक्ति-वाग्य में स्पष्ट हुआ, उसी प्रकार धार्मिक जीवन की अभिव्यक्ति इस वाग्य में हो रही है । धर्म है ना इतना ही कि अर्थात्पूर्वार्थ भक्ति-वाग्य में जीवन के लोभ और व्यावहारिक पहलुओं को गौण स्थान देकर उसकी उद्देश्य की गयी थी, वही छायावादी काव्य प्रार्थना मीदर्य और सामाजिक जीवन-परिस्थितियों से ही मुख्यतः अनुप्राणित है । इस दृष्टि में वह पूर्ववर्ती भक्ति-वाग्य की प्रवृत्ति-निर्देशना और समाज-मिथ्या की वैज्ञानिक प्रतियोगों का विरोध भी है । छायावाद मानव-जीवन-मीदर्य और प्रवृत्ति को धार्मिक का अभिन्न स्वयंसेवक मानता है, उसे धर्म की वैशिष्ट्य पर बलिदान नहीं कर देता । इसमें यह स्पष्ट हो जाता है कि मध्यकालीन काव्य की सीमा में मानव-परिग्रह और दृश्य जगत्, अपने प्रवृत्ति का में उद्देश्य ही रहे, जबकि नवीन काव्य में समस्त मानव-समूहियों की व्यावहारिक प्रवृत्ति स्थापना पा सकी । धार्मिकवाद की भूमि पर प्रतिष्ठित होने हुए भी मध्यकालीन भक्ति-वाग्य और धार्मिक छायावादी काव्य में कितना बड़ा दृष्टि-भेद है, यह अनुमान किया जा सकता है । इस दृष्टि-भेद के कारण दोनों युगों की काव्य-पृष्ठ में जो महत्वपूर्ण अन्तर था गया है, वह साहित्य के विद्यार्थी के अनुशीलन की वस्तु है ।

मध्यकालीन अधिवास काव्य, जो किसी धार्मिक या साधनात्मक प्रणाली के अन्तर्गत रचा गया, एक विशेष अर्थ में साम्प्रदायिक काव्य कहा जा सकता है । तुलसी की विदय-प्रतिष्ठा, मूरदास के विनय के पद, कबीर की साखियाँ, मीरा के भाव-गीत बाल्य में किसी समुदाय या निर्गुण उपास्य के प्रति किये गये आत्मनिवेदन, स्तुतियाँ या रचनाएँ हैं । राम और सीता-सम्बन्धी चरित्र-वाग्य में अथवा राधा-कृष्ण की प्रेम-सीलाओं में स्थिति कुछ भिन्न अवश्य है, क्योंकि वहाँ काव्य अपनी प्रवृत्ति भाव-भूमि पर है और मनोवर्षों का निरूपण नैसर्गिक पद्धति पर किया गया है । फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि ये प्रसंग सर्वथा स्वाधीन हैं और इनका काव्य-सौन्दर्य चरित्र-वाग्य या प्रतीत की सामान्य भूमि पर रखकर परखा जा सकता है । समस्या यह हो जाती है कि भक्ति, उपासना या रहस्य-साधना के साम्प्रदायिक आग्रह प्रमुख बन बैठते हैं, और काव्य-भावना की वास्तविक परख नहीं हो पाती । आवश्यकता इस बात की है कि काव्येतर समस्त तत्त्ववाद और साधना-जन्म स्वतंत्र अध्ययन के विषय अवश्य रहे, परन्तु काव्य-विवेचन के अवसर पर उन सबका पर्यवसान रचयिता की मन-स्थिति और जीवन-दृष्टि तथा काव्य

की भाव-पीठिका के अन्तर्गत हो जाना चाहिए। ऐसा न होने पर काव्य का वास्तविक आकलन अचूक ही रह जाएगा।

दूसरे शब्दों में हमारा निवेदन यह है कि मध्यकालीन काव्य की समस्त साम्प्रदायिक और साधनात्मक प्रेरणाओं को नवीन मनोवैज्ञानिक और साहित्यिक प्रतिमानों में परिणत करना होगा। ऐसा करने पर ही उन काव्य की वास्तविक सीमा-रेखाएँ निर्धारित हो सकेंगी। नवीन मनोवैज्ञानिक की सहायता से यह कार्य अधिक सुगमतापूर्वक हो सकेगा, क्योंकि साम्प्रदायिक साधनसरणियों का नाम के अन्तर्गत प्रयोग करने में कवियों की व्यक्तिगत मानसिक स्थिति का आवश्यक और महत्वपूर्ण हाथ मानना ही पड़ेगा। 'मूर के श्याम' और 'मोरा के प्रभु', 'विद्यापति की राधा' और 'मूर की राधा' चरित के रूप में तो भिन्न है ही, उनके निर्माण की मानसिक प्रेरणा भी एक नहीं है। इसी प्रकार कबीर की रहस्य-भावना उसी मानसिक स्तर पर नहीं है, जिस पर दूसरे निर्गुणियों की है। अतएव इस साहित्यिक निर्माण का कवियों की मानसिक स्थिति से सम्बन्ध स्थापित करना आवश्यक है।

इतना होने पर ही कवियों के काव्य की उपयुक्त भूमिका का निर्माण हो सकेगा और उन भूमिका पर रख-कर उनका काव्य-सौष्ठव परखा जा सकेगा। वर्तमान स्थिति में यह कार्य प्रायः भ्रामक पद्धति पर किया जाता है। पाठकों के धार्मिक विश्वासों का अनुचित उपयोग कर कुछ समीक्षक कृष्ण-काव्य को भ्रम भी कला और भाव-समीक्षा का वास्तविक विषय नहीं बनने देते, और उनकी अनेकविध साम्प्रदायिक व्याख्याएँ करते रहते हैं। कुछ समीक्षक रहस्यवाद की काव्य-भूमि को ही स्वीकार नहीं करते, और कुछ इसके विपरीत, रहस्य-नाव्य के दार्शनिक विवेचन में ही सारा पांडित्य खर्च कर देते हैं। ये सभी समीक्षा-प्रकार साहित्यिक आकलन की दृष्टि से एकान्ती और अंधरे हैं और साहित्यिक या कलात्मक विवेचना में बाधा उपस्थित करते हैं।

जब तक इस नयी पद्धति पर काव्य-विवेचना की प्रतिष्ठा नहीं होती, तब तक मध्यकालीन काव्य का कलात्मक और सांस्कृतिक स्वरूप निर्धारित करना संभव नहीं होगा। साथ ही मध्य-युग की सामाजिक परिस्थितियों में उन काव्य की रितनी और किस प्रकार पैठ हुई तथा उसने सामाजिक कला-अभिध्वि किस सीमा तक जागृत हुई, और सांस्कृतिकता कहाँ तक बढ़ी और विकसित हुई, इन प्रासंगिक प्रश्नों को भी इतिहास के आँकों में हल करना होगा। सारांश यह है कि इतिहास और सामाजिक विकास की पृष्ठभूमि पर उन कवियों की साम्प्रदायिक साधना-विधियों और दार्शनिक निरूपणों का उनकी जीवन और मानसिक गतिविधियों से सम्बन्ध स्थापित करते हुए काव्य की नवीन व्याख्या करनी होगी और इस प्रकार उन मध्यकालीन कवियों की काव्य-पीठिका का निर्माण करना होगा। इस पीठिका पर रख कर ही हम उनकी रचनाओं की साहित्यिक विशेषताओं को भौक सकेंगे। तभी हमारा साहित्यिक इतिहास वास्तविक साहित्य-भूमि पर स्थापित होगा और हम भिन्न-भिन्न साहित्यिक निर्माणों का यथार्थ स्वरूप समझ सकेंगे।

छायावाद-नाव्य मध्य-युग की काव्य-धारा में प्रमुखतः इस

वह किसी प्रमाणित साम्प्रदायिकता या साधना-परिपाटी का अनुगमन नहीं करता। अध्यात्मवादी काव्य का 'अधिष्ठान' देशकालातीत परम पवित्र मन्त्रा करता है। व्ययशील सांसारिक आदर्शों और स्थितियों आदि में उसका मुख्य सम्बन्ध नहीं होता। वह विकास, जो समय का आश्रित है, वह विज्ञान, जो व्यक्तद्रव्य तथा उसकी परिणतियों पर अधिष्ठित है, मध्यकालीन आध्यात्मिक काव्य के विषय नहीं है। प्रत्यक्ष मनुष्य मानवजीवन के सुख-दुःख, विकास-ह्रास आदि की अवस्थाओं से जो सम्बन्ध है, वह काव्य उसकी उपेक्षा कर गया है, किन्तु आधुनिक छायावादी काव्य उसकी उपेक्षा नहीं करता। अध्यात्मवादी परम्परा दृश्यभाष को विनाश की कहकर चुप हो रही है, अथवा उसे व्यावहारिक वस्तु नर मुँह मोड़ लेती है। छायावादी काव्य में यह परम्परा स्वीकृत नहीं है। दैन्य से पीड़ित और प्रनाशित तथा भोगैश्वर्य में प्रमत्त और परिवेष्टित व्यक्ति, समुदाय, देश, राष्ट्र या सृष्टिचक्र के विभेदों में अध्यात्मवाद नहीं आ सका। समय और समाज को आन्दोलित करने वाली शक्तियों का आकलन उसमें कम ही है। वह तो उस शाश्वत सत्ता से ही संबंधा संपूज्य है, जिसमें परिवर्तन का नाम नहीं। उस सत्ता का स्वरूप सगुण है या निर्गुण, विश्वमय है या विद्वानीत, ये प्रश्न ही उस अध्यात्म में आते हैं, छायावाद की काव्य-सरणी इन अध्यात्मवादी भीमा-निर्देशों में आवद्ध नहीं है, वह भावना के क्षेत्र में किसी प्रकार का प्रतिबन्ध स्वीकार नहीं करती।

आधुनिक छायावादी काव्य किसी प्रमाणित अध्यात्म-पद्धति को लेकर नहीं चलता। नवीन जीवन-प्रगति में ही उसने आत्ममोन्दर्य की भक्तक देखी है। परंपरित अध्यात्म प्रायः पुरुष से प्रकृति की ओर प्रवर्तित होता है—एक चेतन-वैश्व में माना चेतन-वैश्वों की सृष्टि करता है; किन्तु छायावादी काव्य प्रकृति की चेतन-मत्ता से अनुप्राणित होकर पुरुष या आत्म के अधिष्ठान में परिणत होता है। उसकी यदि प्रकृति में पुरुष की ओर—दृश्य में भाव की ओर होती है। और दार्शनिक अनुभूति के अनुरूप काव्य-वस्तु या पद्यन करने में छायावादी कवियों ने प्रकृति के अपार क्षेत्र में दृष्टेष्ट सामग्री ग्रहण की है।

प्रमादजी, जो छायावादी काव्य के प्रवर्तक माने जाते हैं, अपनी आरम्भिक रचनाओं में प्रकृति की रमणीयता में आकर्षित होकर उसके सौन्दर्य-प्रभावों को व्यक्त करते हैं। उनका आरम्भिक काव्य प्राकृतिक और मानवीय सौन्दर्य की भूमि पर अधिष्ठित है। इस व्यक्त सौन्दर्य-वस्तु का प्रभाव यदि के काव्य में एक हृदय-गह्वरभावना की सृष्टि करता है। 'अमरा' और 'अमर' में दूर सौन्दर्य-मन्त्रा प्रमाणित होकर यदि की भावना में और भी गहरी जाती है और यदि प्रेम-वस्तु के निरूपण में सत्य शिलाई देता है। 'अमर' के गीतों में मानव-जीवन के विविध पक्षों को के साथ जीवन-सत्त्व के सम्बन्ध का प्रत्यक्ष है। 'कामाक्षी' काव्य में जीवन की अनुभूति की शक्ति का-पक्ष में प्रदर्शित है और उन काव्य सम्पत्तों यदि के जीवन-सत्त्व, आत्म-वाद में शिवा गया है। प्रमादजी के काव्य के अतिरिक्त नाद-विनायक को देखने हुए मधुरगुण का धार्मिक और साम्प्रदायिक अध्यात्म-वाक्य बहने कुछ भीमिष और परम-व प्रतीत होता है।

केवल एक प्रासंगिक उदाहरण लेकर देखना ही हमारे लिए पर्याप्त होगा। मूरदान का राधा-कृष्ण-सम्बन्धी शृंगारिक काव्य अपनी स्वाभाविक भाव-भूमि पर भी अत्यधिक विराद और आकर्षक है। वृन्दावन के प्राकृतिक सौन्दर्य के बीच गोपियों के प्रेम का विकास एक आध्यात्मिक समारोह ही कहा जा सकता है, परन्तु एक सीमा तक ही यह सुन्दर पद्धति देखने को मिलती है। आगे चलकर गोपियों की मानलीला और कृष्ण-द्वारा मान-मोचन के प्रयत्नों का जो दिग्दर्शन कराया गया है, वह अपनी प्रकृत भूमि पर वैसा भावनामय नहीं हो पाया। प्रत्येक गोपी के घर बारी-बारी से जाकर उनकी अभिलाषा-पूर्ति का प्रयत्न जैसा वह मूरदास के काव्य में चित्रित है, आध्यात्मिक रुढ़ि के अनुकूल भले ही हो, काव्य की उदात्त भाव-व्यञ्जना में सहायक नहीं है। सम्भव है तत्कालीन काव्य-पद्धति में वैसे चित्रण अपवाद न माने जाते हो, पर आज के चित्रण—सभोग-शृंगार के वे दृश्य—सुसज्जित नहीं कहे जा सकते। फिर भी मध्य-कालीन धार्मिक काव्य की परिधि में उनका निर्माण हुआ है और बहुत-से भक्त उन्हें गाकर आज भी अलौकिक आनन्द उपलब्ध करते हैं। उनका यह आनन्द उक्त प्रसंग की रहस्यवादी धारणा के कारण है, या उन दृश्यों के यथातथ्य चित्रण में ही उनकी भावना प्रतीती है—यह तो वे ही बता सकते हैं। यहाँ हमें केवल इतना ही कहना है कि नवीन छायावादी काव्य-शैली में ऐसे चित्रणों के लिए, चाहे वे किसी बाद के अन्तर्गत हों, स्थान नहीं है।

सारांश यह कि हमारा नया काव्य अपनी स्वतन्त्र दार्शनिकता के साथ ही अपनी भाव-भूमि और अनुभूति-क्षेत्र में भी पूर्ववर्ती काव्य से पृथक् सत्ता रखता है, जिसका दशार्थ परिषय हमें साहित्यिक विवेचन की उस स्वतन्त्र परिपाटी का अभ्यास करने पर ही प्राप्त हो सकता है, जिसका संकेत ऊपर दिया गया है। साहित्य-शैलियों का स्वतन्त्र और बलारक्त अनुशीलन आज की साहित्य-मीमांसा के लिए आवश्यक है। आज छायावादी काव्य शैली की स्थानान्तरित करती हुई नयी शैलियाँ भी हिन्दी के क्षेत्र में अन्वर्तित हो रही हैं। नये वादों का आगमन हो रहा है, नयी भाषा-शैली प्रतिष्ठित हो चली है।

छायावाद की साहित्य-शैली में एक नयी दिशा का आभास, महादेवीजी के काव्य-क्षेत्र में प्रवेश करने पर प्राप्त हुआ है। उनका काव्य पूर्णतः रहस्योन्मुखी और ऐकान्तिक है। छायावाद की सामान्य काव्य-शैली में उनकी पृथक्ता स्वीकार करनी होगी। इसके पश्चात् वर्चन जी का नया काव्यवाद हिन्दी के क्षेत्र में आया। हमी समय छायावादी काव्य-शैली के वक्षिण अनुयायियों ने 'दशार्थवादी' काव्य-प्रयोग आरम्भ किये, जिनमें पतञ्जी भी एक प्रमुख प्रयोजन थे। चित्रण-शैली और प्रेरणा-भूमि दोनों में पूर्ववर्ती काव्य की अपेक्षा इनमें पर्याप्त अन्तर दिखायी दिया।

नया काव्य-प्रवर्तन आरम्भ हो चुका है; परन्तु शैली के रूप में उनकी नूतन प्रतिष्ठा होने में कुछ समय लगेगा। इस नवीन प्रवर्तन के मूल में नयी विचारधारा, नयी चिन्तन-पद्धति और नवीन जीवन-दृष्टि ही नहीं है, नयी कला-शैली यों भी गता है। स्वभावतः यह नवीन निर्माण कल्पना-प्रधान छायावादी काव्य-निर्माण की अपेक्षा

अधिक 'यथार्थ' चित्रण-शैली का उपयोग कर रहा है, पर शैली का यह 'यथार्थ' अपने अन्तर्गत कितनी विभिन्न और दूरवर्ती भावना सरणियों को आत्मसात् कर सकेगा, यह तो नवीन सांस्कृतिक विकास और भविष्य की सामाजिक प्रगति पर ही अवलंबित है।

क्रांति, शक्ति और सोमा

रामधारीसिंह दिनकर

द्विवेदी-युग की कविता अपेक्षाकृत नीरस और रुढ़ है। इसका एक कारण तो यह है कि इस युग में भाषा तैयार नहीं थी, अतएव, कविगण उसकी सम्भावनाओं का सम्येष्ट लाभ नहीं उठा सके। दूसरे, द्विवेदी-काल को हम रीतिकाल के विरुद्ध उठी हुई प्रतिक्रिया का भी काल कह सकते हैं। चूंकि रीतिबाल के कवियों ने नारी के कामिनी-रूप पर अत्यधिक दृष्टि गड़ायी थी, इसलिए, द्विवेदी-युग के कवि नारी के कामिनी-रूप से भाग बलते। द्विवेदी-युग के कवियों में हम काम-भावना को दमन देखने हैं। नर और नारी के भीतर जो पारम्परिक अन्तर्ग्रहण का तार है, कैसे कहा जाए कि वह तार द्विवेदी-युग में टूट गया था? किन्तु, इस विषय में द्विवेदी-युगीन कवि अत्यन्त सावधान, बलि, चौकन्ने मालूम होते हैं, मानो, हर समय वे सोच रहे हों कि स्वामी दयानन्द पाम ही गढ़े सब कुछ देख रहे हैं। इस समय का परिणाम यह हुआ कि इस काल की रचनाओं में जो नारीवादि विचार की गयी, वे या तो सती-माध्वी देवियाँ हैं अथवा बीर क्षत्रागियाँ जो अपनी निर्भयता और तेज से नारी-जगत् में नुनत प्रेरणा भरती हैं। नारी का जो कामिनी-रूप है, वह इस काल में जान-बूझकर उपेक्षित छोड़ दिया गया। किन्तु इसे मैं सम्पात नहीं, गार्हस्थ्य का लक्षण मानना हूँ। गृहस्थ के घर में केवल पत्नी ही नहीं होती, माँ, चाची, बहन और बेटियाँ भी होती हैं। और इन सब के सामने बोलते हुए हम कभी भी ऐसी बातें नहीं बोलते जो एवान्त-कथ में बोनी जाने के योग्य हैं। द्विवेदी-युगीन कवियों ने एवान्त-कथ की भाषा को साहित्य में लाने से इन्कार कर दिया। इसे कवि भी दुर्बलता कहें तो कह सकते हैं, किन्तु, यह ध्यान रखना चाहिए कि अनेक बार्धा में पुरुष का इस प्रकार लज्जित होना उनके पौरुष का श्रृंगार है।

शील की दृष्टि से द्विवेदी-युगीन कवियों का चरित्र अत्यन्त प्रशंसनीय है। किन्तु इस शील की अनिच्छा के कारण कविता के साथ एक अन्धारा हो गया। नारी बलाएँ नारी के कामिनी-रूप के इर्द-गिर्द चक्कर काटती धायी हैं और नारी की भाँवरी भरने का मोह वे धाज भी नहीं छोड़ मचती हैं। कलाओं में, जो एक प्रकार की स्त्रैय्य बोधनता होती है वह, बड़ा किन्तु, इसी नारी-धाराधन की देन है। द्विवेदी-युगीन कविता इस बोधन धाराधन में बहिन हो गयी। किन्तु इसने भी एक और बड़ी दान है जिसके कारण इस युग की कविता में कवित्व की मात्रा क्षीन हो गयी है। नारी के कामिनी-रूप को छोड़ कर कवि जब उनके सती-माध्वी अथवा बीर-रूप की पूजा में लगे, तभी अत्यन्त

रूप में उन्होंने मान लिया कि रीतिरिवाजीय कविता के समान निरासानी राज्य की है। श्रेष्ठ काव्य वह है जिसका कोई न कोई सामाजिक उत्पत्ति हो, जो जीवन में कुछ को बन धोर धार को हलम देता हो। अर्थात् द्विदेशी-युगीन कविता को प्रचार का पदार्थ मानने वाले निश्चये।

किन्तु, रचित तो कविता को प्रचार नहीं मानते। वे कविता के मूल्य उन्हें इग्नित देते कि कविता उन्हें ध्यान देने योग्य है, उनकी निगाहों को आकर्षित करती है, उन्हें परिचित विषय में निरालम्ब अतिरिक्त मोह में ले जाती है तथा धन-धन को धन में धुन करके उन्हें परिचित और देवताओं के देव में पहुँचा देती है। और यह वह है या जिसे करने में द्विदेशी-युगीन कविता अक्षम और अक्षम है। अतः, इनके लिए मान्य कि कविता मूल्य को छोड़कर मूल्य रूप धारण करे तथा उन्हें में वह इन्हीं समर्थ हो कि उनके साथ पाठक भी कल्पना-लोक में विचरण कर सकें।

द्विदेशी-युग के बाद, हिन्दी में छायावाद नाम में जो आन्दोलन उठा, वह मुख्यतः द्विदेशी-युगीन काव्य की कल्पनाहीनता के विरुद्ध विद्रोह था। किन्तु, उनके लिए यह पहलू था। मेरा अनुमान है कि छायावाद के समान कोई आन्दोलन रीतिरिवाज के अन्तर्गत चरणों में ही समय के गर्भ में आ चुका था। साहित्य में कोई आरा बहुत दिनों तक नहीं टहरती। कारण, एक पीढ़ी के बहुत बाल तक प्रचलित रहने में अतिरिक्ति में एकलव्य आ जाती है, एक ही प्रकार के राज्य बराबर प्रयुक्त होने में अपना बाध तो बँटने ही शुरू हो जाती है, एक ही प्रकार के राज्य बराबर प्रयुक्त होने में अपना बाध तो बँटने ही शुरू हो जाती है, एक ही प्रकार के राज्य बराबर प्रयुक्त होने में अपना बाध तो बँटने ही शुरू हो जाती है। कवि इस विरहाम से नहीं बोल पाता कि वह कोई नई बात बोल रहा है। ऐतिहासिक को दुहराहट से उनी काल के अन्तिम चरण के कवि घबोरे हो उठे थे और उनी बोला ही धनानन्द ने सर्वश्रेष्ठ के ही भीतर में कुछ ऐसे स्वर निकाले जो रीतिरिवाज के विरुद्ध विद्रोह नवीन लगते हैं। यह लक्षण कहीं-कहीं भारतेन्दु में भी मिलता है। जब वे कहते हैं 'सवनन पूरा होय मधुर मुर अवन हूँ दोउ नैन' तब वे धरती रीति की दृष्टि को झूलकर एक नयी सीली का संकेत देते हैं। ऐसा लगता है कि यदि हिन्दी-कविता के भाषा ब्रजभाषा से बदल कर सहीबोलीय हो गयी होती तो छायावाद के मूल्य कोई रोमांटिक आन्दोलन ब्रजभाषा में ही आया होता और हिन्दी-कविता उस ब्रजभाषा में प्रचुर मात्रा में उपस्थित करती जो बोधा, धनानन्द और भारतेन्दु में संकेतित हुई हो।

किन्तु, रीतिरिवाज के अन्तिम कवियों का यह संकेत, ब्रजभाषा के स्वर विद्रोह अवश्य भी नहीं हुआ। जब सहीबोलीय कविता की भाषा बन गयी तब ही यह कविता के भीतर घनता रहा जिसके प्रमाण, प० रामचन्द्र मुक्त के अनुवाद, कोटरदार, जगमोहन गिर, (ध्यामा-अन्यथा के लेखक), भविष्यीकरण गुण और अनन्तर के किन्हीं की कुछ परिभाषा है। किन्तु, अनेक कारणों से ठीक इसी समय हिन्दी-कविता के अन्तर्गत पठित हो गयी जिसके परिणामस्वरूप कविता की सीली और अन्तर्गत परिवर्तित हो गई थी। इस समय काव्य के भाषा परिवर्तित हो गये कि इस आन्दोलन के अन्तर्गत में आरम्भिक मान लिया।

२. किन्तु, क्या आधुनिक आन्दोलन आधुनिक था ? छायावाद के अन्तर्गत

ने अपने निबन्धों तथा भूमिकाओं में बराबर यह बात कही है कि छायावाद के मूल भावों का सम्बन्ध उपनिषदों के भावों से है। जब यह आन्दोलन जोविन या तब भनेक बार छायावादियों ने कबीर, भीरा, रसखान, घनानन्द और बोधा का नाम लेकर यह दिखाने का प्रयत्न किया था कि यह आन्दोलन हिन्दी-कविता की शृङ्खला के साथ है। किन्तु सब कुछ होने पर भी जनता का ध्रम बग़ाही रहा कि यदि वैङ्गला में रवीन्द्रनाथ की प्रसिद्धि न हुई होती तो हिन्दी में यह नया आन्दोलन नहीं आता।

हिन्दी का छायावादी आन्दोलन रवीन्द्रनाथ की प्रसिद्धि से प्रेरित था या हिन्दी-कविता का स्वाभाविक विकास, इस मुद्दे को सुलझाना आसान नहीं है। परिवर्तन जब मन्द-मन्द चलता है तब वह केवल परिवर्तन कहलाता है, किन्तु, जब उसकी गति बहुत तीव्र हो जाती है तब उसे क्रान्ति कहते हैं। घनानन्द, बोधा, भारतेन्दु, श्रीधर पाठक, जगमोहन सिंह, मैथिलीशरण और रामनरेश त्रिपाठी में परिवर्तन की प्रक्रिया तीव्र नहीं थी। तीव्र वह तब होगयी जब प्रसादजी ने 'प्रेमपथिक' की रचना की और माखनलालजी की आरम्भिक कविताएँ प्रकाश में आने लगी। किन्तु, इन दो कवियों पर रवीन्द्रनाथ का कोई भी प्रभाव नहीं है। अतएव, यह स्थापना ठीक नहीं दीखती कि हिन्दी का छायावादी आन्दोलन रवीन्द्र की प्रेरणा से आया था। किन्तु, छायावाद के अन्य दो अग्रणी कवियों, निराला और पन्त, पर रवीन्द्रनाथ के प्रभाव स्पष्ट मिलते हैं, यद्यपि, महादेवी वर्मा फिर इस प्रभाव के क्षेत्र से बाहर चली जाती हैं। मित्रा-शुक्लर, यह कहना अधिक युक्तिपूर्ण लगता है कि मधे आन्दोलन की संघारो हिन्दी-कविता के भीतर प्रायः-से-प्राय होती आ रही थी तथा प्रसादजी और माखनलालजी की रचनाओं तक वह हिन्दी की पूर्णांगत धारा के समीप थी। हाँ, जब निराला और पन्त आये, उनके साथ कुछ राक्षसीय प्रभाव भी हिन्दी-कविता में सम्मिलित हो गया।

यह भी विचारणीय है कि यद्यपि, सांस्कृतिक नवोत्थान की गूँज हिन्दी-प्रान्तों में स्वामी दयानन्द के समय से ही फैल रही थी, किन्तु अंग्रेजी-सिखा का परिपाक हिन्दी-प्रान्तों में बीसवीं सदी में ही सम्भव हुआ। शिक्षा की दृष्टि से हिन्दी-प्रान्त बंगाल, मद्रास और बम्बई में पीछे रहे थे। इनके विषय, हिन्दी-प्रान्तों में नवोत्थान के नेता के रूप में सर्वत्र पहुँचे स्वामी दयानन्द आये, उनका उद्देश्य यूरोप का धर्मरोष और पौराणिक हिन्दुत्व एवं ईसाइयन और इस्लाम, सबका विरोध था। स्मरण रहे कि पौराणिक हिन्दुत्व धर्म की कवित्वपूर्ण व्याख्या है एवं ईसाइयन और इस्लाम में भी जो भक्ति और रहस्यवाद के दृष्ट हैं वे कवित्व को प्रेरित करने वाले हैं। किन्तु, जब हिन्दी-प्रान्त स्वामीजी के उपदेशों के प्रभाव में आये तब साहित्य के आनीन्द्य संस्कार, जो चल्नता को विचरण का अवकाश देने हैं, दबने लगे। स्वामीजी के उपदेशों का काव्यमय हर पं० नाथूराम अर्मा 'शार' की रचनाओं में प्रकट हुआ। किन्तु, सनातनधर्मावलम्बी, श्री मैथिलीशरण गुप्त भी स्वामीजी के उपदेशों के संस्कारण प्रभावों से न बच सके। 'आकेन' के राम स्वामी दयानन्द के 'दृष्टवन्तो विद्वत्पार्थिव' का नारा लगाते हैं और मुन्तजी का अधिरास साहित्य उन समय को ध्यान में रखकर विरचित लगता है जिसका उद्देश्य स्वामी दयानन्द ने दिया था। इनके विरहीत, बग़ान में नवोत्थान का रूप ब्रह्म-नारायण या त्रिको भीतर ईसाई

या । इसके सिवा, छायावाद का एक लक्षण प्रसादजी ने उसकी वेदनाप्रियता को भी माना है ।

किन्तु सही होने हुए भी, इन लक्षणों को मैं छायावाद के परिचय के लिए यथेष्ट नहीं मानता । वास्तव में, छायावाद की विशेषता ध्वनि और वेदनाप्रियता नहीं, प्रत्युत, भावुकता और कल्पना की अनिस्रपना तथा परिचिन में दृग् जाकर अपरिचिन में विचरण करने का मोह थी । ध्वनि तो सभी श्रेष्ठ कविताओं का गुण है और वेदना विग्रह-वर्णनों में भी प्रमुख रही है । इसी प्रकार, वस्तुओं की भ्रान्तरिकता का स्पर्श जिये बिना कोई भी श्रेष्ठ कविता नहीं लिखी जाती । ये लक्षण छायावाद पर घटित अवश्य होने हैं, किन्तु, इन्हें हम उसकी प्रमुख विशेषता नहीं मान सकते । यद्यपि यह कहना चाहिए कि धर्मपुरा की भ्रान्तरिकता में प्रविष्ट होने की छायावाद में जो उन्वट चाह थी उसी के फलस्वरूप उसका कल्पना-पक्ष अत्यन्त विकसित हो गया ।

छायावादी या रोमांटिक मनोदत्ता नीच चेतना में उत्पन्न होती है और कल्पना की तीक्ष्णता के साथ उस मनोदत्ता का ऐसा मेल होना है कि अधिकांश रोमांटिक कवियों पर यह आरोप है कि वे सत्य से दूर भागने फिरते थे । रोमांटिक भावभारा वा चरम विकास रॉगरेज-कवि सेली में हुआ, किन्तु, सेली की ही कविताओं के उद्धरण देकर आलोचकों ने रोमांटिसिज्म के अथगुण भी दिखाये हैं । जो भ्रम्यावहारिक है, जो अपने धाप पर नियंत्रण नहीं रख सकता, जिसका बुद्धि-पक्ष उसके भावुकता-पक्ष में दुर्बल और धीन है तथा जो सामान्य तर्क-बुद्धि का अनादर करके भावनाओं के प्रवाह में बह जाता है, उसे हिन्दी में लोग, एक समय, छायावादी कहा करते थे और रॉगरेजी में भी यदि ऐसे व्यक्तियों को रोमांटिक कहा जाए, तो इस शब्द का बहुत बलत प्रयोग नहीं होगा । रोमान का एक अर्थ प्रेम-सीला भी होता है, किन्तु, यहाँ भी, अधिक स्थलों पर, रोमान त्याग्य गुण है । जो राजनीतिक परिणाम पर ध्यान दिए बिना जनता को सभी शान्ति की ओर भोंकते हैं, साहित्य में उन्हें भी रोमांटिक कहने का रिवाज है । अर्थात् रोमांटिक विशेषण हम उस व्यक्ति के लिए रखते हैं, जो बुद्धि से अधिक भावना के अधीन होना है ।

जीवन का रोमांटिक दृष्टिकोण यह है कि मनुष्य अनिवार्य रूप में उन शक्तियों का आगार है, जिनमें नूनन सृष्टियाँ रची जाती हैं, अतएव, उसकी प्रत्येक इच्छा को अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता मिलनी ही चाहिए । शान्तियों का जन्म मनुष्य के इसी आत्म-विश्वास से होता है, अतएव, सभी शान्तियाँ स्वभाव से रोमांटिक होती हैं । और इसीलिए, साहित्य का प्रत्येक रोमांटिक आन्दोलन, स्वयं वायवीयता में मग्न रहने पर भी, शान्तिकारी आन्दोलनों के प्रति सहानुभूतिशील रहना चाया है । रॉगरेजी के रोमांटिक बरि प्राचीनी राज्यशान्ति के प्रति सहानुभूतिशील थे तथा हिन्दी के छायावादी कवि भी आन्दोलन में शान्ति की तैयारी को बड़े ही उमाह में देखने थे । बुद्धिवाद और रोमांटिसिज्म में भेद यह है कि बुद्धिवादी व्यक्ति की दृष्टि में वे बाने घानी हैं, जो आवश्यक हैं और मभय भी, किन्तु रोमांटिक व्यक्ति आदर्शवादी होता है । वह सम्भावनाओं को देखकर नहीं चलाता । जो बातें उसे अच्छी लगती हैं, यद्यपि जिते वह आधुनीय समझता है, उसकी सम्भावना-असम्भावना पर विचार जिये बिना ही वह उनका प्रचार करने लगता है । जीवन का जो

सुप्रतिष्ठ क्लासिक रूप है उसकी बौद्धिक एवं नैतिक सुरक्षा का भार बुद्धिवाद पर होता है। इसके विपरीत, रोमांटिक भावना विद्रोहिणी होती है और वह स्थापित समाज की आत्मरक्षापरक दकियानूस प्रवृत्तियों को तोड़कर नया समाज लाना चाहती है। जहाँ हो, वहाँ अड़े रहो, यह समाज के क्लानिक पक्ष का स्वभाव है। समाज को खींचकर घाने में जाना, यह काम रोमांटिक नवयुवक करते हैं। इस सचर्य में कुछ तो क्लानिक पक्ष की जकड़वन्दी दूर होनी है और कुछ भावनावादियों पर बुद्धिवाद का प्रभाव पड़ता है। इसी तरह, समाज प्रगति करता है और इसी न्याय से साहित्य में भी प्रगति घानी है। समाज को घाने बढ़ने की उत्तेजना रोमांटिक भावों में मिलती है, किन्तु, घाने बढ़ने में दुर्घटना का जो भय है, उसे बुद्धिवाद दूर करता है।

मनुष्य के भीतर दो प्रकार की शक्तियाँ हैं। एक शक्ति यह है, जो हमें घृणा और क्रोध करने को उत्तेजित करती है, प्रेम और दया करने की प्रेरणा देती है। इसी शक्ति से सम्बन्धित वे भाव (साहित्य के स्थायी भाव) हैं, जिन्हें साहित्य और कलाएँ अपना आधार मानती हैं। किन्तु, इसी के साथ मनुष्य के भीतर एक दूसरी शक्ति भी है, जिसमें हम सोचने और विचारने की योग्यता पाते हैं, जिसमें हम यह निश्चय करते हैं कि कौन काम करने योग्य है और कौन नहीं, कौन बात बोलने के योग्य है और कौन नहीं। बहुत-से भाव मनुष्य में भी होने हैं और पशुओं में भी। किन्तु, मनुष्य पशुओं से इसलिए भिन्न है कि वह भावों का बुद्धि से नियन्त्रण कर सकता है। जिसमें हम बुद्धिवाद या रसत-लिरम कहते हैं वह और कुछ नहीं, भावों को बुद्धिपूर्वक सम घबन्धा में रखने का ही नाम है। और जिसमें हम सत्कृति कहते हैं, वह भी भावों के नियन्त्रण अवका परिणाम में उत्पन्न होनी है। क्रोध करना प्रकृति है, किन्तु उसे बल में रखना सत्कृति का ध्येय है। काम की प्रेरणा प्रकृति है, किन्तु, बुद्धिपूर्वक उसे मर्यादा में रखना सत्कृति का लक्षण है।

इस बड़ी पृष्ठभूमि पर रज-कर देवते में रोमांटिक भावधरा की दुर्वर्तनाएँ कुछ अधिक स्पष्ट हो जाती हैं और अब यह भी समझ में आने लगता है कि मर्यादा की प्रगति के साथ ऐसी भावुक मुद्रा का घनादर क्यों बढ़ता जा रहा है और क्यों घात्र के चिन्मक तथा समीक्षाकार रोमांटिक मूल्या की प्रोत्साहित करने के पक्ष में नहीं है। मर्यादा का कल्याण इस बात में है कि मनुष्य प्रत्येक क्षेत्र में मनुष्यित रहने का प्रयत्न करे। किन्तु, छायावाद या रोमांटिकिज्म मनुष्य की स्थिति में कम रहा पाता है। उन्माद की बात घाने पर रोमांटिक बलि घापी बीरना घबधा घापी जानि पर घट्टेक जाता है तथा पक्षी की मनोदशा में यह निगमा को मोंदरंभूक, घाँसु की थेंद गवंध घोर घृणु को घाना उद्गाह मान लेता है।

साहित्य में भावबला के इस घानिधम्य में भी दुर्घटनात्मक निधनो है। उदा-हरणार्थ, पश्यन्त भावुक बलि घाने बन्ने घोर विषय पर पूरा अधिग्रह करी रज मर्यादा, न उसे घरी घान रहता है कि जो कुछ बल विरज रज है वह विरजने लोंक की घनूर्ध्व में मेव मर्यादा। साधारणीकरण की प्रक्रिया भी बलि की मर्यादा का बल क्षेत्र है, किन्तु विरजने ही भावुक बलि इस मर्यादा में केवल दुर्घटना घात्रा रह जाते हैं कि वे दुर्घटना की घट्टेक के भीतर घाने को घूक नहीं मरने। भावुक बलि का एक दुर्घटना घोर घट्टेक है।

कि वह अपना देवता आप बनना चाहता है और वैयक्तिकता के इस मोह में उसकी प्रतिभा केवल धुंधा उठाकर रह जाती है, उससे प्रकाश नहीं फूट पाता ।

यूरोप की रोमांटिक कविताओं का मनोविज्ञान की दृष्टि से जो अध्ययन किया गया, उसका परिणाम अधिकांश रोमांटिक कवियों के विपरीत निकला है । मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि अधिकांश रोमांटिक कवि स्नायविक दुर्बलता में पीड़ित (न्यूरोटिक) थे । उनमें प्रतिभा अवश्य थी, किन्तु, प्रतिभा के उन्मेष में वे जिन विचारों अथवा भावों की अनुभूति प्राप्त करते थे, उसे ठीक से लिखने की धीरता या शक्ति उनमें नहीं थी । वे सृष्टि के रहस्यों के भीतर प्रवेश करते उनकी सम्यक् व्याख्या करने अथवा उन्हें ठीक से समझने में भी असमर्थ थे । यही कारण है कि दर्शन के घरायश का स्पर्श करते ही वे रहस्यवादी बन जाते थे, क्योंकि, इसी घुमिल पद्धति से वे अपनी दुर्बलताओं को छिपा सकते थे या अपने-आपको यह सन्तोष दे सकते थे कि सृष्टि के रहस्यों का साक्षात्कार उन्होंने कर लिया है । यौन-भावनाओं के सम्बन्ध में भी मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि इनमें से अधिकांश कवि प्रतुल-वासना से पीड़ित थे । किन्तु, अपनी पराजय को छिपाने के लिए उन्होंने प्लेटोनिक प्रेम का यह आदर्श ग्रहण कर लिया कि तारी की सीमा छूने नहीं, देखने की वस्तु है, भोग नहीं, पूजा की सामग्री है ।

कविता की रोमांटिक पद्धति अनिवार्य रूप से सोखली होती है, ऐसा मनोवैज्ञानिक भी नहीं मानते, क्योंकि शेक्सपियर आदि की पद्धति भी बहुत दूर तक रोमांटिक थी, किन्तु, रोमांटिक होते हुए भी उन्होंने जो कहना चाहा, उसे ठीक से कह दिया है और सृष्टि के रहस्य जहाँ तक उनकी दृष्टि में आये, वहाँ तक उनकी काव्यात्मक अभिव्यक्ति भी उन्होंने प्रभावोत्पादक ढंग से की है । और ये कार्य उन्होंने ठीक उसी सुस्पष्टता और निश्चितता से किये हैं जैसे कोई भी वस्तुवादी कलाकार कर सकता था । रोमांटिक पद्धति इतनी घुमिल नहीं हो जाती है जहाँ कवि के रहस्यों के भीतर घुसने की शक्ति का अभाव होता है अथवा जहाँ कवि कस्य विषय को अपनी पहुँच से परे देखकर (अधिकांश कवि तो यह भी नहीं जान पाते कि काव्य उनकी पहुँच से परे है या नहीं) बाहर-बाहर ही भावनाओं की घटा बाँध-कर कविता समाप्त कर देता है ।

रोमांटिसिज्म कविता का सर्वाधिक काव्यात्मक तत्त्व है और कविता यदि विज्ञान का प्रतिलोम है तो रोमांटिक कविता विज्ञान का सबसे बड़ा प्रतिलोम समझी जानी चाहिए । रोमांटिसिज्म के स्पर्श से क्लानिक कवि भी पहले से कुछ बढ़ा कवि हो जाता और नयमशील महाकवियों में तो रोमांटिक प्रवृत्तियाँ ऐसा बलत्वार उत्पन्न करती हैं जैसा कभी-यभी ही देखने में आता है । रवीन्द्रनाथ और गेटे रोमांटिक थे, किन्तु, सद्यः-शीत होने के कारण, दृढ़ बलियो ने रोमांटिसिज्म के दोषों को अपने पाग पटवने तक न दिया । किन्तु शेक्सपियर, रवीन्द्रनाथ, गेटे और वर्डस्वर्थ, ये अथवाद ही अथवाद हैं । अथवाज्ञान छोटे कवितो रोमांटिक प्रवृत्तियों की अचीनता में जाने ही अनिरञ्जन के शिकार हो जाते हैं और जो उन्हें कहना है उसे छोड़कर वे ऐसी बातें बोलने लगते हैं, जिनका कथ-भूत ने कोई सीधा सम्बन्ध नहीं होता । इमजिज्म, ऐसा दोष है कि अविनाश

रोमांटिक कविताओं का गौन्दन, प्रतिभा के रंगीन पुरों का गौन्दन है, उनके सीतर प्रगटे नहीं है।

हिन्दु, इतना होना भी भावुकता माटिगदर का बहुत बड़ा गुण है, कवि, रचना माटिग कि उर्वित भाषा मे इस गुण के बिना कोई भी व्यक्ति कवि नहीं हो सकता। जिस व्यक्ति मे उष्णता नहीं जगाता, दया, प्रेम और प्यार नहीं होती, वह और चर्च को कुछ हो, रचि नहीं है। नहि मानरता का वह केन सत्य है, जिन पर प्रत्येक भावना अपने सग उष्ण बनती है, जैसे नूकर-मातर-यत्र मे पक्षी के घन मे वही भी उठने वाली मिहिरन अपने आप अविन हो जाती है। मधु गुणित भी हम कवि उनी भाषा मे होते हैं, जिस भाषा मे हम भावुक होने हैं और कवि हम नहीं बर रहते हैं जब तक भावुकता हमने पोष रहती है। और केवल कवि ही नहीं, पाठक भी महुदय, भावुक वा रमज होते हैं। माटिग की सारी पूंजी भाषा को लेकर है। यदि भावुकता का सगेका मूल दया भी कवि और पाठक, दोनों माटिग के लिए बेकार हैं। परन्तु, भावुकता भावुकता मे मेद है। एक भावुकता वह है जो अमशानि होने के कारण मन्वी और अरुंहीन हो जाती है, जैसे उन व्यक्ति का रोना जिने पीटी ने बाटा हो, मगर, जो इस प्रकार मे रहा है, मानो, उन मी ने उन लिया हो, अथवा मुस्लिम-बंधुओं का वह शेष जि 'ग्लोबल लीडर' विचार को लेकर दो देशो अथवा दो सम्प्रदायों के बीच युद्ध उठ जाना चाहिए। और वह भी भावुकता ही है जिसकी प्ररणा मे तुलसीदास ने 'रामचरितमानस' लिखा अथवा गांधीजी ने अपना जीवन अपने देश के लिए अर्पित कर दिया। भावुक केवल रोमांटिक कवि ही नहीं होते; भावुकता क्लामिक कवियों का गुण है, और क्लामिक कवि 'कूँकि, साधारण', संप्रमशील होना है, इसलिए, जब भी उनकी भावुकता सग का बांध मोडकर जरा उभर जाती है तब भावुकता का यह उभार उन कवि को और भी आकर्षक बना देता है। इसी प्रकार, रोमांटिक कवि जब, भाषा के विपरीत, भावुकता पर लगाम बनता है, तब वह भी पहले की अपेक्षा कुछ और भी औरपूर्ण हो जाता है। इलियट ने ठीक ही रोमांटिसिज्म और क्लामिसिज्म को माटिग की राजनीति कहा है, क्योंकि प्रत्येक सफल रोमांटिक कवि (जैसे बर्ड्सवर्थ) किसी न किसी भाषा के क्लामिक भी होता है और प्रत्येक क्लामिक कवि (जैसे मूरदास, तुलसीदास आदि) अनेक बार रोमांटिक हो उठता है। सग-अवस्था अथवा मध्यम-मार्ग की जैसे सर्वत्र महिमा देवी जाती है, वैसे ही उसका माटिग मे भी महत्व है। निगे बुद्धि मे कविता नहीं बनती, किन्तु, कोरी भावुकता भी कविता के लिए अपर्याप्त है। अनुभूति के सग भावुकता, किन्तु, रचना के समय बुद्धि का सहयोग, यही वह मार्ग है जिसमे ऊँचे माटिग का गृहन हो सकता है।

सुगुणलता, सुगुणलता, पूर्वाग्रह-मध्यस्थी का निर्वाह, अविच्छिन्न की स्पष्टता और सुस्पष्टता एवं कथन में अधीरता तथा अशानि का अभाव, ये क्लामिक कवियों के लक्षण होते हैं। किन्तु इनमें से कोई भी गुण ऐसा नहीं है जिसके अने मे रोमांटिक कविता दूषित हो जाए। यह और बात है कि रोमांटिक कवि इनमें से अने गुणों का निर्वाह करने मे असमर्थ रह जाता है।

वहुत-सी अन्य भाषाओं के रोमांटिक आन्दोलनों के समान, हिन्दी के छायावादी आन्दोलन में भी दो प्रवृत्तियाँ विशेष रूप में उल्लेखनीय थीं। एक तो सृष्टि के रहस्यों को समझने की उत्सुकता या जिज्ञासा जो इस आन्दोलन का बौद्धिक पक्ष थी; दूसरी, ऊँची-से-ऊँची सुन्दरता को देखने की कामना या चाह जिसने छायावादी आन्दोलन का रागात्मक पक्ष विकसित हुआ। द्विवेदीयुगीन और रीतिवादीन कवि वस्तुओं के मनही रूप तक ही गए थे। छायावादियों की विशेषता यह रही कि उन्होंने प्रत्येक रचना में सतह में नीचे उतरने का प्रयास किया। और, चूँकि उन्होंने वस्तुओं के भीतर जाने की कोशिश की इसलिए, उन्हें ऐसी अनन्त सुन्दरताओं के दर्शन भी हुए जो हिन्दी के लिए प्रकृति की छायावादियों में वस्तुओं को नये दृष्टि-कोणों में देखने की जो जिज्ञासा थी, चीजों के भीतर दूबसर उनके सूक्ष्म रहस्यों को समझने का जो कुतूहल और मौलुक्क था उसमें कल्पना को प्रसरित होने की प्रेरणा मिली और हिन्दी-कविता में, प्रायः विद्यापति, मूरधाम और तुलसीदास के बाद, पहले-पहल, यह मिडान्ग बेग में उभरा कि कल्पना की प्रचुरता के बिना कोई भी कविता नहीं लिखी जा सकती। और छायावादियों ने सौन्दर्य की उपलब्धि के लिए जो अद्भुत प्रयास किया, उससे भी हिन्दी में पहले-पहल इस मिडान्ग का सरोत मिला कि कविता का उद्देश्य ज्ञानदान भयवा समाज-नुधार नहीं, केवल सौन्दर्य की सृष्टि है।

सामने के आवरण को हटाकर उनके पीछे छिपे हुए सत्यो को जानने की उत्सुकता और कल्पना के सहारे भाँति-भाँति की सुन्दरताओं को देखने की चाह, ये दो बातें हिन्दी के छायावादी आन्दोलन की दो प्रमुख विशेषताएँ थीं। किन्तु, यह आन्दोलन केवल यही तक सीमित नहीं था। इसके और भी अनेक पहलू थे जिनका सम्यक् विवेचन एक छोटे-से निबन्ध में संशक्य है।

यह आन्दोलन किसी एक कारण का परिणाम नहीं था। द्विवेदी-युग को समीप देखकर हम आसानी से कह देते हैं कि छायावाद द्विवेदीयुगीन इतिवृत्तात्मक काव्य के विषय प्रतिक्रिया-स्वरूप आया था। किन्तु गहराई से देखने पर यह स्पष्ट दिखाई पड़ेगा कि छायावादी आन्दोलन का मूल इतना समीप नहीं था। मूलतः, यह भारत के उस सांस्कृतिक नवोदय का परिणाम था जिसका प्रबलतः राजा राममोहन राय ने किया था जिसके श्याम्पाना केदारचन्द्र, स्वामी विवेकानन्द, स्वामी दयानन्द, श्रीमती एनीबेसेट, लोकमान्य तिलक और महात्मा गांधी हुए हैं। कविता का यह प्रयास उस नयी मानवता की अभिव्यक्ति का प्रयास था जिसका जन्म भारत-यूरोप-सम्पर्क से हुआ था और जो मॉरेजी-मिश्रा के कारण स्वाधीनता, उदारता, वैज्ञानिकता और बुद्धिवाद विषयक यूरोपीय विचारधाराओं की सहज उत्तराधिकारिणी हो गयी थी। द्विवेदी-युग तक की हिन्दी-कविता उस भारतीय मानवता की कविता है जो यूरोप में परिचित नहीं थी भयवा यदि भी तो स्वामी दयानन्द के नेतृत्व में वह यूरोप से बचने के प्रयास में थी। किन्तु, छायावाद की कविता उस भारतीय मनुष्य की कविता है जिसकी आत्मरक्षा की चिन्ता दूर हो गयी है और अब वह स्पष्टतया यूरोप के गुणों का प्रसन्नता से वर्णन कर रहा है। जब सांस्कृतिक नवोदय का समय आता है, जातियों के कुछ पुराने सत्य दुवारा जन्म लेते हैं। उन्नीसवीं

मदो के हिन्दू नवोत्थान के क्रम में भी वेशों और उन्नतियों के सन्तों ने दुबारा जन्म ग्रहण किया और नवोत्थान के नेताओं ने यह घोषणा की कि हम इन प्राचीन सन्तों को माय रगने हुए यूरोप के उपयोगी ज्ञान का सन्तार करेंगे। हिन्दू-नवोत्थान का ध्येय प्राचीन भाग्य से नवीन यूरोप की एजन्ता की माधना या और यह ध्येय छायावादी काव्य पर भी पूर्ण रूप से धर्मनाथ होता है। प्रसाद, निराशा, पन्न और महादेवी की कविताओं की रीढ़ भारत के प्राचीन सन्तों की अनुभूति है। केवल अभिव्यक्ति की शैली उन्होंने यूरोप की अपनायी है। और यूरोपीय शैली को अपनाते में भी वे इनके भारतीय रहे हैं कि हम प्रायानी से उनकी शैली को भारतीय शैली का विकास कह सकते हैं।

वास्तव में, यूरोप में नये ज्ञान के आगमन के साथ भारत की चेतना में एक प्रकार का भूकम्प-ना था गया और भारतीय मनुष्य के भीतर अनेक प्रकार की जिज्ञासाएँ एक साथ जाग पड़ी, अनेक प्रकार की मुन्दरनाओं को देखने की कामना स्फुरित हो उठी, परिचित से निरुत्तर और अपरिचित भूमि में विचरण करने का उत्साह उमड़ पड़ा और रुढ़ियों एवं शास्त्राज्ञाओं को तोड़कर भारतीय मानव पहलें-पहल उन लोकों की ओर पाँव बढ़ाने लगा जिनकी ओर जाने की इजाजत नहीं थी। ये सारी जिज्ञासाएँ, ये सारी उमंगें और ये सारे उत्साह, जिनकी जड़ें उत्पत्तिसदी के मध्य तक पहुँचती हैं, छायावाद को सम्भव बनाने के लिए शनैः-शनैः काम करती आ रही थी और जब छायावाद का आविर्भाव हुआ, उसने अपने ढंग पर इन सारी प्रवृत्तियों को अभिव्यक्ति दी।

छायावाद में रहस्यवादी तत्त्व कितना था, इस बात को लेकर कभी-कभी विचिन्तना की जाती है। एक बात सत्य है कि छायावादियों में कोई भी कवि वैसा नहीं था, जैसे पहले के रहस्यवादी कवि कबीर, दादू, रैदास और मीरा या जायसी हुए थे, अर्थात्, छायावादियों में से किसी भी कवि का जीवन धर्म अथवा परोक्ष सत्ता से एकात्म होने के ध्येय पर अर्पित नहीं था। फिर भी, छायावाद के भीतर रहस्यवादी तत्त्व जब-तब काफ़ी उभरा जिसका कारण यह है कि रोमांटिक भावधारा जब भी दर्शन के पाम पहुँचती है, उसे दर्शन का रहस्यवादी पर्व ही रचिकर प्रतीत होता है। फिर भी, महादेवी को छोड़कर बाकी कवियों में रहस्यवाद का रूप परम्परा से बहुत भिन्न होकर आया है और, मुख्यतः, उसके दो रूप हैं। एक तो यह कि प्रकृति का जो रूप खलकर बाहर आ गया है और हमारे चर्म-बन्धु के सम्मुख विद्यमान है, वधि अचरज की भाषा में उसकी व्याख्या करता है। दूसरा यह कि प्रकृति का जो रूप दृश्य के परे अगोचर और अदृष्ट है, उसके समक्ष कवि अगाध विस्मय से अभिभूत हो जाता है। विस्मय की इन दोनों प्रकार की अनुभूतियों के लिए हिन्दी में सर्वात्मकारी अनुभूति, यह नाम चलता है। किन्तु, यह सर्वात्मवादी अनुभूति है क्या चोद ?

जी, छायावाद में जो बौद्धिक जिज्ञासा का भाव था, यह रहस्यवादी अनुभूति जिज्ञासा का पहलू है। कवि जानना चाहता है कि यह दृश्य जगत् कहाँ ५५

५५ आँखों के सामने आ गया है, अथवा जो अदृश्य और अगोचर है, क्या रहस्य है। किन्तु, इस भेद को वह जान नहीं पाता। उनकी बुद्धि

प्रकृति के रूपों से टकराकर लौट आती है और परम्परा से उसने जो सुन रखा है, उसी बान को दुहराकर वह सन्तोष कर लेता है कि माया ब्रह्म का प्रसार है, कि हम जो कुछ काम कर रहे हैं, उसके भीतर और उसके परे कोई अज्ञात चेतन शक्ति व्याप्त है। किन्तु, ऐसी अनुभूतियों में नवीनता कहाँ है? यदि विश्व की समस्त रहस्यात्मक अनुभूति को सामने रखकर सोचें तो कहना पड़ेगा कि छायावादी कवियों ने रहस्यवादी अनुभूतियों की सड़ी में एक भी नयी बड़ी नहीं जोड़ी। प्रामाण्य के इमलिए हैं कि अदृष्ट और अगोचर को समझने की उन्होंने चेष्टा की। और निन्दनीय वे इमलिए नहीं हैं कि इस चेष्टा में सफलता केवल साधकों को मिलनी है, उन्हें नहीं जो परम ज्ञान का मूल्य चुकाने को तैयार नहीं हैं।

नवनी रहस्यवादियों से मुझे भय लगना है, फिर भी, एक बात है जो नवनी रहस्यवाद के भी पक्ष में पड़ती है। कवि योगी या रहस्यवादी हो या नहीं, किन्तु, आदर्शवादी होने के कारण वह विश्व की आधिभौतिक व्याख्याओं को स्वीकार नहीं कर सकता। यही असन्तोष उसे रहस्यवाद की ओर प्रेरित करता है और जब भी वह विश्व की आध्यात्मिक व्याख्या के लिए प्रयत्न करता है, तब मनुष्य की वह प्रकृति कुछ ऊपर या जानी है जो युगों से विश्व-प्रपञ्च के आध्यात्मिक समाधान की खोज में है। अतः, ए० ई० और बर्डस्वर्थ भी योगी नहीं थे, और न इलियट। किन्तु, इनकी कविताओं के भीतर जहाँ भी अदृश्य वास्तविकता को छूने का प्रयास है, वहाँ मानवात्मा के उस आध्यात्मिक स्वस्व पर धड़ा होती है जो आधिभौतिकता के घमासान में भी जीवन और चेतन है।

मृष्टि के अन्दर जो गहन रहस्य हैं उनके भीतर दार्शनिक और कलाकार, दोनों, प्रवेश करने हैं और दार्शनिक का भी साधन यहाँ बुद्धि से अधिक सम्बुद्धि (इनटुइशन) होती है जो, मुख्यतः, कला का साधन है। वस्तुओं के आन्तरिक रूपों को उभारकर ऊपर लाने में ही कला दृश्य और अदृश्य के बीच के प्राचीरो को भग करती है और इसी क्रम से वह सान्त्व में अनन्त की भाँसी दिखलाती है एवं बन्धन और मुक्ति के भेदों का नाश करती है। कला चेतन और अचेतन, दोनों के मिश्रण से उत्पन्न स्थिति का नाम है एवं वह प्रकृति और मानवात्मा के बीच सेतु का निर्माण करती है।

द्वितीययुगीन कविता अधिकतर दैनिक जीवन में घाने वाले विषयों को लेकर लिखी गयी थी। दैनिक जीवन के विषय उमरोगे तो होते हैं, किन्तु, घनिष्ठ परिषद के कारण उनमें आकर्षण का अभाव होता है और जीवन की रक्षता की भुनाने के बदले कवि और पाठक को वे उनको और भी याद दिलाते हैं। छायावादी कवि अछूने सौन्दर्य और आदर्श नवीनता की खोज में थे, अतएव, वे दैनिक जीवन में आकर्षण परिषदों के देश में पहुँच गये। परिषदों के देश का निर्माण कवियों का दिव्य कार्य रहा है, प्रकृत, यह कहना चाहिए कि परोक्ष-लोको की सफ़र रचना करने वाले कवि अदृश्य विषयों के साथ धेष्ट कवि माने जाते रहे हैं। छायावाद पूर्ण कविता का अन्तर्गत आत्मस्थ आन्दोलन था, इमलिए, इस आत्मनिक अदृष्ट की रचना करने में उगने की

यथेष्ट सफलता प्राप्त की थी। पन्त जी का 'लायो हूँ फूनों का हाथ' नामक गीत इस विषय की श्रेष्ठ रचना है और मेरा अनुमान है कि पन्तजी के और चाहे जो भी गीत मुरमा जाएँ, उनके वे गीत और कविताएँ मुरझाने वाली नहीं हैं, जिसमें स्वप्न, नक्षत्र, चन्द्रमा, प्रेम, अनय, सहर, नदी, विहंग आदि मनुष्य के सबसे प्यारे देवी-देवता बन कर आये हैं। छायावाद ने काव्य-सम्बन्धी जिस धारणा को सबसे अधिक पुष्ट किया वह यह मानी जाएगी कि कविता स्वप्न है, कविता परिधों की कहानी है, कविता रहस्य की वाणी है, कविता परिचित विश्व से बहुत दूर निकल जाने वाले कवि की भावना है तथा जो व्यक्ति कविता के स्पर्श मात्र से, स्वतः, यह नहीं समझ सारता कि कविता क्या है, उसे किसी प्रकार यह समझना कठिन है कि कविता समुद्र चलु होती है।

छायावाद की रहस्य-भावना छायावादियों की बौद्धिक विज्ञाता का परिणाम थी। हिन्दु, उनकी इस बौद्धिक शक्ति का जिनका परिचय छन्दों के नये विधान, शब्दों के नवीन चयन और भाषा के नूतन शृंगार में मिला उतना और कहीं नहीं। छायावाद-युग की सबसे बड़ी देन यह रही कि उसके यज्ञ-मूह में, एक समय कर्कश गमभी जाने वाली, लड़ीखोपी मन कर मोम हो गयी। दिलने आश्चर्य की बात है कि प० सुमित्रानन्दन पन्त को उमराधिवार तो थी भविष्यीकरण जो गुप्त की भाषा का मिला था, हिन्दु, अपने लिए उन्होंने 'दम्न' की भाषा तैयार कर ली। छायावाद-काल में भाषा ने जो रूप धारण किया, उमीका यह परिणाम हुआ कि लड़ीखोपी से भी कविता कविता-नी लगने लगी। यह ठीक है कि पन्त और निगना ने कविता की जो भाषा प्रस्तुत की, वह, ठीक उगी रूप में आगे के कवियों को स्वीकृत नहीं हुई, हिन्दु, मेरी या दम्न की कविताओं की भाषा भी छायावादी युग के प्रयोगों में शिक्षा लेकर तैयार हुई है। और इस युग ने छन्दों में जो दृढ़ता विविधता उत्पन्न की कि, गद्यपद्य ही, हिन्दी-कविता की बोला महसूस करीबानी हो गयी।

छायावाद के दो अन्य लक्षण भी उल्लेखनीय हैं। एक तो अनीन की ओर धारणा में देखने की प्रवृत्ति और दूसरा जीवन के सरल रूप पर नोट चलने का भाव। भारत में अनीन की ओर देखने का एक प्रबल कारण तो यह भी था कि वह जाति साम्राज्य के साथ में आवृद्ध थी और वह अनीन-मरण के द्वारा अपने गौरव को जगा रही थी। हिन्दु, हमें मिला, छायावाद को अनीन की ओर देखने में एक प्रकार का गुण भी मिलता था, बिनका गन्तव्य में कोई सम्बन्ध न था। रोमांटिक आन्दोलन का महाधार भावना है और भावना जब वर्तमान में धमलुट हो जाती है तब, स्वभावतः, वह अनीन की ओर साम्राज्य में दोहरी है क्योंकि दूर के दोन मृदावने होते हैं। और सरल जीवन पर नोट चलने का मोह भी यह बनता है कि कविता को सम्पन्न की बर्तमान में खोद ली होती। यो, सरल जीवन की अतिमा भारत में नहीं प्रसिद्ध रही थी। कुछ यह कारण जो हो सकता है कि यूरोप, एम्बेन, शिन्दन, बर्देन और बर्देन ने सरल जीवन के आदर्श को जो उत्पन्न किया था, जान जब में, जहाँ प्रत्यक्ष रूप में भावना में भी रहा।

कविता में अनीन का दो सम्बन्ध है वह किसी और काव्य का नहीं। काव्य के

अन्य रूपों में कुछ भूमे और छिलके भी होने हैं। किन्तु, प्रगीत का काम केवल बीज से चलता है और बीज का भी उसमें वही अर्थ प्रधान होता है जिसमें उत्पन्न करने की शक्ति है। प्रगीत-काव्य का निचुड़ा हृषा रस होता है और छायावाद, मुख्यतः, प्रगीतो का आन्दोलन था। छायावाद-काल में हिन्दी के कुछ अद्भुत गीत लिखे गये जो हिन्दी के सभी गीतों में मिश्रित कर दिये जाएं तब भी अपनी ज्योतिर्मयता के कारण वे अलग पहचान लिये जाएंगे। इससे भी बड़ी बात यह हुई कि छायावादी प्रयोगों ने गीतों की विशाल भूमि का द्वार उन्मुक्त कर दिया। छायावाद के बाद हिन्दी में जितने भी प्रकार की कविताएँ लिखी गयी हैं उनमें गीतों की संख्या सबसे विशाल है और इनमें से जितने ही गीत ऐसे हैं जो अपनी भवार से हमारे पूरे जीवन को झूत कर देने हैं।

यह आन्दोलन विचित्र जादूगर बनकर आया था। त्रिधर को भी इसमें एक मुट्ठी गुनाल फँक दी, उपर का शक्तिज ताल हो गया। हिन्दी की राष्ट्रीय कविताएँ जो अर्ध-तक उपदेशों और प्रवचनों का मोरस भार बोनी आयी थी, इसी काल में आकर अनुभूतियों के सच्चे आलोक से जगमगा उठी और नीचे उपदेशों का अध्ययन बना छोड़कर उन्होंने अनुभूति के जोर से जनता का हृदय हिलाना शुरू कर दिया। राष्ट्रीय कविताएँ भी प्रचार न होकर अनुभूतियों का जीवित बोध होनी हैं, यह बात माचनलाल, 'नदीन' और सुभद्राकुमारी चौहान की रचनाओं को देखकर अनायास स्पष्ट हो जाती है। छायावाद अपनी काम बड़ी उमरों के साथ कर रहा था, किन्तु, सुरक्षित जनता के बीच भी उनकी कविताओं का कोई विशेष प्रचार न था, हाँ, भावुक किशोर छात्र उन्हें अवश्य पढ़ने थे। ऐसे समय में छायावाद कालीन राष्ट्रीय कविताओं ने बड़ा काम किया, क्योंकि, मुख्यतः, उन्हीं को लेकर जनता और समाजानीन काव्य के बीच सम्बन्ध का तार अनुस्यूत रहा।

छायावाद के आगमन से पूर्व ही प्रसिद्ध होने वाले कवियों में एक मैथिलीशरण जी गुप्त ही ऐसे निकले जिन पर नये आन्दोलन का यत्किचित् प्रभाव पड़ा और इस प्रभाव से उनकी कविताओं में नया रंग दमकने लगा। 'दापर', 'यशोधरा', 'सावेन' का नवम सर्ग और 'भ्रंशर' के कुछ गीत उन्होंने छायावाद-युग में ही लिखे थे। उनके अनुभूति निवारणसरणजी गुप्त ने भी छायावाद से प्रेरणा ग्रहण की तथा अपनी प्रवृत्ति के अनुसार उन्होंने इस प्रेरणा की अभिव्यक्ति क्लासिक पद्धति से की। छायावाद-युगीन हिन्दी-कविताओं में श्री सिवारामशरण की कविताओं का, किसी-न-किसी दिन, अद्भुत रूप आका जलगा, क्योंकि इस काल में वे एक ऐसे कवि हुए हैं जिसने प्रवाह में अपने को बहने नहीं दिया, जिसने भावुकता को दबाकर उससे अपनी क्लासिक शक्ति की बुद्धि की। क्लासिक उन्हें मैं इसलिए मानना हूँ कि उनकी सौली और भविष्य में उद्देश्य का कहीं नाम भी नहीं है।

छायावादी आन्दोलन ने हिन्दी में बड़ा काम किया, किन्तु, उसकी अपनी उप-सन्धियों का भविष्य में क्या महत्त्व होने वाला है? जब यह आन्दोलन जीवित था, उसकी रचनाओं को पढ़ने की थोड़ी-बहुन उत्पन्नता, सब में नहीं, तो छात्रों के एक अल्प भाग में अवश्य थी। किन्तु, पाठ्यक्रमों को वाद दे दें तो अब उन कविताओं को

पड़ने की इच्छा बहुत कम दिखायी देती है। और ये बहुत कम लोग भी के १ जो काव्य विवेक से किसी कविताओं में गार्हस्थ्य होना चाहते हैं, इसलिए नहीं कि छाया-वादी कविताएँ उन्हें अपने धारण्य में लीकती हैं। शरीरों के कविता में घर नर केवल भी धैर्य-विशेष की दुन ही है उनके बारे में यह कहा जा सकता है कि उनका उन्हें पटना चाहती है और यदि उनकी स्वयम् पादुकाओं में निराल भी ही जाँ को उनकी लिखी ही गुणों जनता में, जिस भी जाती रहते। किन्तु, यदि बात 'रामायन' के बारे में नहीं बड़ी जा सकती। और तो और, जो छात्र 'रामायन' पढ़कर कविता में निराल जाते हैं उन्हें भी धरमारा के समान 'रामायन' उठाते की इच्छा नहीं होती। जिस भी, देश में जहाँ-जहाँ लोग मनीषी हैं वा 'रामायन' को छात्र के लिए पढ़ते हैं। किन्तु, उनकी मन्त्रा धन्यता धन्य है।

'परिष्कार' भी, और, कभी पादुकाओं नहीं ही नहीं, न भी-मन्त्रा उरीमान कविता की छोड़कर और कोई उभे पड़ने जाता है। हाँ, नर कम छायावादी दुन की कविता पर विचार करने है नर प्रदेह का 'राम की मन्त्रा-गुना' इनारे मानने छाती है और इसमें कोई मन्त्रे नहीं कि मन्त्रों छायावाद-भुग को धैर्यम कवि के रूप में इन रचना का उन्नेग धन्यता समीचीन है। किन्तु छायावाद-भुग में छायावाद के एक धन्यता कवि द्वारा विरचित होने पर भी यह कविता छायावाद की कवि नहीं है। यह तो कुछ क्लासिक पद्धति की रचना है। इसी प्रकार, छायावाद-भुगान में भी कविताएँ उन बात की मफल कविता के रूप में ममादुन धन्यता जा रही हैं (जैसे पन्नों का 'नीला-विहार', 'एक-तारा', 'मन्त्रा', 'मोन निमन्त्रण', 'मामो हूँ फूलों का हाव' आदि कविताएँ तथा महादेवी की 'नीरजा' के पद और निरानाजी की 'मन्त्र-मन्त्रि', 'मैं छोला', 'मिवाजी का पत्र' आदि) के ठीक से ही रचनाएँ हैं जिनमें धन्यता की स्वच्छता और सुस्पष्टता तथा पूर्वापर-मन्त्राओं का धन्यता निर्वाह है धन्यता जिन कविताओं को निम्ने समय कवि ने क्लासिक शक्ति का महारा लिया था। उस समय भावना के धन्यता धन्यता में जो धन्यता कविताएँ लिखी गयी उनमें बहुत ही थोड़ी रचनाएँ धन्यता जीवन बही जा सकती हैं और धन्यता यह है कि इन्हीं थोड़ी रचनाओं में से कुछ की बात सौन्दो सौ धन्यता से जाएगा। बौद्धिक दृष्टि में भारत धन्यता भी विश्व का पिछड़ा हुआ भाग है, किन्तु, इस देश में भी दिनांदिन बौद्धिक धन्यता विकास पर हैं तथा ज्यो-ज्यों हमारी बौद्धिकता में वृद्धि होती है, निरी भावना हमारी की धन्यता धन्यता जा रही है। यह ठीक है कि सम्बुद्धिवादियों की धन्यता के अनुसार, मानवता बुद्धि के धरातल से ऊपर उठ-कर किसी धन्यता धरातल पर पाँव रखने वाली है। किन्तु, यह धरातल भावना या चेतना की सनसनाहट का धरातल नहीं होगा। बुद्धि से ऊपर उठने पर मनुष्य, कदा-चित्, सम्बुद्धि के स्तर पर जाने वाला है और सम्बुद्धि वा धन्यता बुद्धि की धन्यता नहीं, धन्यता, उसकी धन्यता समाधिस्थ एव केन्द्रित प्रक्रिया है।

जब प्रगतिवाद का धन्यता धन्यता धन्यता, धन्यता ने छायावाद की धन्यता धन्यता कहना धन्यता किया और छायावाद की यह धन्यता उन्होंने इस धन्यता के साथ दी, मानो, धन्यता धन्यता कहने से बड़कर साहित्यकार की और कोई धन्यता नहीं

हो सकती। और लोग भी, जिनकी खांसे अभी-अभी खुली थी, और जो पूरे मन से प्रगतिवादी धारा के साथ थे, मन ही मन, इस झालोचना से प्रमत्त होते थे। किन्तु, राज मुझे स्पष्ट दिखायी देता है कि प्रगतिवादियों ने उस समय छायावाद की घमेली कमजोरी को नहीं समझा। पलायनवाद से केवल इनका ही सूचित होता है कि समाज के सामने जो समस्याएँ थी, छायावादियों ने उन पर कोई ध्यान नहीं दिया और एकात्म में वे अपनी बरपना के साथ मुहाय्य मगाने लगे। किन्तु, यह तो बर्दना का भाव-पक्ष है और बर्दना के लिए भावों की सूखी निर्धारित करने का अधिकार दूसरों को देना, स्वयं बर्दना को भी प्राप्त नहीं होना। बर्दना जिन स्रग्धरों में पल कर मुका होता है, जिस वातावरण में मानि तेवर बढ़ता है, वह वातावरण और के स्रग्धर उसमें भावों और मन्देरा का क्षाप में क्षाप निःशब्द कर देते हैं। प्रदेव बर्दना अपनी भाव-दिशा और मन्देरा को पूर्ण-निर्धारित पाता है और वह प्रदेव करने पर भी उनमें भाग नहीं गनता। बर्दना बर्दना के प्रति निर्धारित होकर निरुद्ध है, बर्दना से इस प्रदेव का प्रदेव हमेशा ही प्रदेव होता है। मुख्य प्रदेव तो दही हो सकता है कि बर्दना के प्रदेव जो भाव उठते हैं उन्हें वह पूरी सामर्थ्य के साथ निरुद्ध पाता है या नहीं। बर्दना में केवल प्रेरणा की मुदमुदी ही नहीं, उम्र मन्देरा के प्रदेव विविध करने की शक्ति भी चाहिए। इनमें से पहला गुण मायुक्तता में उल्लस होता है, किन्तु दूसरे गुण का आधार बौद्धिक विदग्धता और मायुक्तता द्वारा प्रतिष्ठित बर्दना प्रतिष्ठित है। छायावाद की कटती दुर्बलता रही दूसरे पक्ष की दुर्बलता थी। छायावादी बर्दना अपनी प्रेरणा को टीका में प्रदेवाने से समर्थन के और इनमें भी बर्दना घमेलीयता उनकी यह थी कि अनुभूति और प्रेरणा का जो स्वरूप उनकी समझ में आता भी, उसे वे प्रभुत्व में लाकर पूरी विदग्धता से नहीं निरुद्धते।

आपने अमरवेलि देखी होगी। मेरी दृष्टि में छायावाद हिन्दी-साहित्योद्योग की अमरवेलि है। अमरवेलि मूलविहीन होती है, छायावाद का भी ठोस परती से कोई सम्बन्ध नहीं है, अमरवेलि पराधिन होती है—उसका जीवन दूसरों से प्राप्ता रस पर अवलम्बित है, छायावाद भी पराधिन है, क्योंकि उसके आदर्शों के निर्माण में बहुत कुछ अंग्रेजी और बँगला साहित्यो का हाथ है। पराधिन होने के कारण आवश्यक पोषण प्राप्त नहीं होने में अमरवेलि कृश एवं पांडु होती है, जीवन से विच्छिन्न, कल्पनाप्रसून और अनिर्बैयक्तिक होने में छायावाद में भी आवश्यक मासलगा और पुष्टि का अभाव है; फिर अमरवेलि आँवों को कोमल और रमणीय सगरी है, छायावाद भी कोमल है, सुन्दर है, आकर्षक है। हाँ, यह बात और है कि उसकी अनिसाय कोमलता तथा सुन्दरता कभी-कभी 'कदना की नव अगशई-नी' या 'मनवानिल की परिछाई-नी' अनुभव की मीमा में न आकर अप्रत्यक्ष अथवा अवाह्य हो जाय !

अमरवेलि से हमारा कोई कार्य भले ही भिन्न न हो पर उसकी मृदुता मरणाभिसमना में कौन इन्कार करेगा ? छायावाद ने भी हमारे जीवन को गतिशील नहीं बनाया यह ठीक है, किन्तु उसमें मोन्दर्य की कमी नहीं रही। छायावाद के अन्तर्जातीय जीवन की समस्या का निदान भी इसी उपाय में निहित है।

ऊपर यह बात घायी है कि छायावाद के आदर्शों के निर्धारण में अंग्रेजी और बँगला का प्रभाव है। छायावाद पर पड़े हुए बाह्य प्रभाव की प्रत्यक्ष तीन रूपों में बौद्धि जा सकता है—(१) अंग्रेजी-साहित्य का सीधा प्रभाव, (२) अंग्रेजी-साहित्य का बँगला-साहित्य होकर प्रभाव, (३) बँगला-साहित्य का अपना प्रभाव। गुनिया के निम्न दुगने और तीसरे भेदों को एक साथ रखकर विचार किया जा सकता है, इतिहास कि अन्तर् जातीय बगना ही के प्रभाव हैं। यहाँ पाश्चात्य साहित्य न बहकर स्पष्ट रूप में अंग्रेजी-साहित्य का नाम दिया गया है। बात यह है कि अन्य यूरोपीय साहित्यों—जैसे फ्रेंच, जर्मन आदि—के प्रभाव का प्रश्न जो उठ सकता था, किन्तु हमारे यहाँ उन साहित्यों के व्यापक और स्वतन्त्र पठन-पाठन का अवसर नहीं के बराबर रहा। अतः उन्हे में ही उनके प्रभाव की कल्पना व्याप्य नहीं होगी।

यह बाह्य प्रभाव होने स्पष्ट ही बन्धु और अन्तःविधान दोनों में देनने की दिक्ता है। यहाँ इतना बह देना अनुचित नहीं होगा कि छायावाद पर बँगला-साहित्य

उत्तम प्रभाव नहीं बिना एक रवीन्द्र के व्यक्तित्व और कृतियों का है। यदि बंगाल रवीन्द्र का उदय न हुआ होता तो सम्भवतः बंगाल का प्रभाव नगण्य ही होता। और तब छायावाद का रूप कैसा होता यह भी कहना कठिन है। छायावाद के विकास में मूल में रवीन्द्र के व्यक्तित्व की मुद्रावापिनी छाया का काफी हाथ है, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

प्रत्यः पट्टा जाता है कि छायावाद पर अंग्रेजी के रोमान्टिक युग का बहुत बड़ा प्रभाव है। मेरे एक मित्र का तो यहाँ तक कहना है कि छायावाद रोमान्टिक भावधारा के हिन्दी-रूपान्तर के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं है। इस विचार से हम भले ही सहमत न हों, परन्तु छायावाद पर रोमान्टिक भावधारा का प्रभाव है, इससे तो शायद कोई इनकार नहीं कर सकता। पर साथ ही समकालिक अंग्रेजी-साहित्य ने भी छायावाद को प्रभावित किया है, हम पर अक्सर ध्यान नहीं दिया जाता।

रोमान्टिक युग के प्रभावों की समीक्षा के प्रसंग में एक प्रश्न स्वभावतः उठता है कि लगभग एक शताब्दी पहले के रोमान्टिक युग की विवेचनाओं की आवृत्ति हिन्दी-साहित्य में १०० वर्ष बाद क्योंकर—किस प्रकार हो सती? रोमान्टिक भावधारा अठारवीं शताब्दी के अनुर्य चरण (सन् १७८० ई०) से आरम्भ होकर उन्नीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण के कुछ बाद (१८३२ ई०) तक आकर समाप्त हो गयी। इनके विपरीत छायावाद का आरम्भ १९१६ ई० के आसपास ठहरता है और उस पर रोमान्टिक युग के प्रभाव की बात कही जाती है। अतः यह विज्ञप्ति सर्वथा स्वाभाविक है कि रोमान्टिक साहित्य का हिन्दी-साहित्य पर प्रभाव पहले क्यों नहीं पड़ा।

हिन्दी नूतन कलात्मक आन्दोलन को स्थायित्व प्राप्त करने के पूर्व कई अवस्थाओं को पार करना पड़ता है। पहले तो उमरा जन्म होता है, पर इस अवस्था में उसे उप विरोध का सामना करना पड़ता है, क्योंकि अतिप्रिय मानव भस्म और सहसा कोई परिवर्तन स्वीकार करने को तैयार नहीं होता। जन्म के बाद समस्या उत्पन्न होती है उन नवीन भावना के विकास और पुष्टि के साथ उसमें जनमन की अभिवृद्धि उत्पन्न करने की। यह प्रारम्भिक विरोध की दशाने का एक आवश्यक स्रोत है, किन्तु है यह समझ-भ्रम। किसी नवीन भावना को न तो तुरन्त स्वीकार बनाया जा सकता है, न मरना उसमें लोगों की अभिवृद्धि जगायी जा सकती है। यह कार्य धीरे-धीरे सम्भव है। अतः में उसकी परिपूर्णता की कोटि आती है, जिसके बाद उमरा स्थायी महत्व स्थापित हो जाता है। इस तरह उत्पत्ति में पूर्णता तक पहुँचकर स्थायित्व प्राप्त करने में समय लगता है। यह न तो एक दिन की बात है, न एक व्यक्ति के बस की। यह क्रम साहित्यिक, सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक सभी क्षेत्रों में होने वाले महान् आन्दोलनों और परिवर्तनों के लिए गमान भाव से सत्य है। रोमान्टिक भावधारा भी इसका प्रभाव नहीं थी। वह क्वालिफिक साहित्य की प्रतिक्रिया और विरोध के रूप में उत्पन्न हुई थी। स्वभावतः उसे पुराणपरियों से लोहा लेना पड़ा। स्वाभिमान और मान्यता की श्रेणी में पहुँचने के पहले कुछ और समय अतिशय था जब तक अपने देश के साहित्य में ही वह पूर्ण प्रतिष्ठित नहीं हो सती तब तक एक दूर देश में जहाँ का साहित्य,

मनुष्य, सम्पत्ति, सर्वथा भिन्न हों, उनका महत्त्व कैसे स्वीकार किया जाता।

दूसरा कारण है कि रोमान्टिक भावनाओं के घटमान के बाद भारत में एंग्लो-निष्ठा का आरम्भ हुआ। रोमान्टिक युग का अन्त होता है १८३० ई० में एंग्लो-निष्ठा की एंग्लो-निष्ठा की योजना आती है १८३३ ई० में। इसी पूर्व भारतीय एंग्लो-भाषा के ज्ञान में अत्यन्त बढ़ोत्तरी, ग्राह्य की भी बढ़ोत्तरी हुई है। एक सर्वत्र विदेशीय भाषा के प्रसार में भी समय की घोषणा थी। उनके प्रसार की गति का तो अनुमान एक इसी बात से लगाया जा सकता है कि आज लगभग सारा भी बर्गों के बंद भी एंग्लो-ग्राह्य में परिवर्तन लोगों की मर्यादा १० प्रतिशत के लगभग ही है। ऐसी दशा में वहाँ की ग्राह्य-साहित्यिक माध्यमों में प्रभावित होकर उनका अपने ग्राह्य में समावेश समय-माध्यम था, यह करने की आवश्यकता नहीं है।

एक बात और। हिन्दी-साहित्य की भी अपनी परम्परा थी—अन्तर्गत प्राचीन एवं बहुत ही दृढ़। भाव और भाषा की इस सुदृढ़ परम्परा में सम्बन्ध-विच्छेद का एक विदेशी भावना के साथ एकाएक परिवर्तन का नैतिक कठिन क्या, असम्भव था। पहला परिवर्तन भाषा के क्षेत्र में हुआ, भाषा क्षेत्र में सड़ोबोली हुई। फिर भाव के क्षेत्र में भी परिवर्तन शुरू हुआ, रीतिरिवाज के विगुड़ शृंगार के बढ़ने बहिनाने राष्ट्रीयता की प्रतिष्ठा हुई, जिसकी धारा आज भी प्रवर्तमान है। इन तरह के परिवर्तन होते-होते उन्नीसवीं शताब्दी का अन्त हो गया। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी हिन्दी-साहित्य के सूत्रधार के रूप में—उनकी गतिविधि के एकमात्र निर्देशक के रूप में—आये। उनके आग्रह ने एक घोर जहाँ साहित्य का बहुत हितसाधन किया, वहाँ, दूसरी ओर काव्य के क्षेत्र में सजात्मकता, माधुर्य और कल्पनिकता के स्थान पर घोर यथार्थता, गुण्यता और क्लृप्ता की प्रतिष्ठित कर दिया। इस प्रकार हिन्दी-साहित्य में जो परिवर्तन हुए, वे सर्वथा क्रमिक और नैतिक रूप में। उसमें दूसरे साहित्य की भावनाओं के प्रवेश का प्रश्न ही नहीं था।

द्विवेदीजी का प्रभाव अपने चरम उत्कर्ष पर था। वे सड़ोबोली-साहित्य के आचार्य थे। उनके द्वारा प्रवर्तित साहित्यिक आदर्श मान्य बन चुके थे, यद्यपि उनके मान्य बनने का अर्थ था हृदयपक्ष की बहुत-कुछ उन्नति। बहिनाने हृदय में अधिक मन्त्रित की वस्तु बन गयी थी। ऐसी घराणात्मकता अधिक दिनों तक धारण नहीं हो सकती थी। उसके विरुद्ध परिवर्तन होना, वस्तुतः गुण्यता, मुकुटधर पांडेय आदि की बहिनाने में उसका सामान मिलने भी लगा था। इसी समय रवीन्द्र की नोबेल-पुरस्कार-प्राप्ति ने उन्हें सारे भारत की दृष्टि में 'हीरो' बना दिया—सारे देश का ध्यान उनकी ओर खिंच गया। एक पराधीन देश के लिए पश्चिम का सम्मान अकल्पनीय था। वे एकाएक बहिनाने, विशेषतः नवयुवकों के आदर्श और प्रेरणा के उन्मूलन में। और जिन भाव-मंथनों के बल पर उन्होंने पश्चिम का प्रभाव प्राप्त पाया था, वह यदि बहिनाने के लिए उन्मूलन बन गयी हुई तो इसमें क्या आश्चर्य। उनका अनुकरण और अनुकरण बहिनाने की प्रशंसा की परावाण्ड मान लिया गया। हिन्दी की बहिनाने की सबसे समीचीन की पड़ोसनी थी ही। फिर क्या पूछना था! उनकी बहिनाने जिन उन्नतियों—रहस्यवाद,

प्रकृति-प्रेम, सौन्दर्य-प्रेम आदि—की प्रमानता थी, वे हिन्दी-कविता के विषय बनने लगे । रहस्यवाद हिन्दी-साहित्य के लिए नयी वस्तु नहीं था, किन्तु उसकी शृङ्खला टूट चुकी थी, सत्रहवीं शताब्दी के बाद पूरे २०० वर्षों तक यह टूटी ही रही । आधुनिक साहित्य में रहस्यवाद के नाम से जिस धारा का आविर्भाव हुआ, वह निश्चय ही रवीन्द्र के रहस्यवाद से प्रेरित थी, और उस पर वैष्णव के माय पश्चिम का भी मुलम्मा था । रवीन्द्र का काव्य रोमान्टिक भावधारा से प्रभावित था ही । और अंग्रेजी-साहित्य के मनुगीतन में रोमान्टिक कवियों में हिन्दी के कवियों का सीधा परिचय भी हुआ । इसलिए उनकी और इन कवियों का सादृष्ट होना स्वाभाविक था ।

रोमान्टिक युग की सौन्दर्य-चेतना बहुत ही मूढ़म और परिमार्जित थी, इसमें सन्देह नहीं । कलात्मक युग की रुढ़िबाइना, स्मृति और प्रकृति-सम्बन्धी निर्जीवता की प्रतिक्रिया के रूप में रोमान्टिक भावना का उदय हुआ था । इस समय हिन्दी-साहित्य की भी लगभग वही अवस्था थी । रीतिराल की सुशील परम्परा रुढ़िग्रस्त थी, उनका सौन्दर्यबोध नितान्त स्पृष्ट, और प्रकृति-चित्रण सर्वथा निष्प्राण था । भारतेन्दु युग या द्विवेदी-युग में भी उस दृष्टिकोण में कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ा ।

इंग्लैंड की ही तरह यहाँ भी विज्ञान के प्रसार ने उद्योग-धन्यों को प्रोत्साहन दिया, कल-कारखानों की बूढ़ि हुई, और जनता देहान्तों से नगरों की ओर, जहाँ कल-कारखाने लगे हुए, आकृष्ट हुई । नागरिक जीवन ने प्रकृति से सम्बन्ध तोड़-सा दिया । नगर के हड़हड़-वटवट, भीड़भाड़ में प्रकृति के उन्मुक्त वातावरण की रमणीयता कहीं देखने की मिलनी ! स्वभावतः कवियों ने नागरिक जीवन की कृत्रिमता से बचने के लिए प्रकृति की परत ली, और नगर की निर्जीवता में प्रकृति में मनेवनता के भारो की प्रेरणा पायी, प्रकृति में सचेतनता का आरोप कर, उसे एक साथी मानकर, उसी की महापना से जीवन को एतानता मितानी चाही ।

इस भाँति जिन कारणों से कलात्मक युग के बाद रोमान्टिक युग आया था, वे वगैर-करीब यहाँ भी वर्तमान थे, और उसकी सौन्दर्य-चेतना ने हिन्दी के नये कवियों को प्रेरित कर दिया ।

रोमान्टिक भावधारा एक महान् आन्दोलन थी । उस पर विमूढ़ प्रसार डालना यहाँ सम्भव नहीं, पर इतना समझ रखना चाहिए कि उनके पीछे यूरोप की तात्कालिक व्यापक परिस्थितियों का और महान् विचारकों के चिन्तन का वन था । कान्ट और हीगल के दर्शन तथा रूसो के विचारों ने उनकी नींव डाली । उन आन्दोलन के दो पक्ष थे—एक प्रकृति से सम्बद्ध और दूसरा मानव से । मध्य में रूसो के विचार ये थे—

‘मनुष्य की मौलिक प्रवृत्तियाँ ही अच्छी हैं, क्योंकि वे स्वाभाविक हैं । यदि वह घात घुसा हो गया है तो इसलिए कि उसने कुछ प्रकृति की छोड़ तटक-भड़क और शक्तिता का जीवन घटना दिया है । इन व्यापक में कि कुछाने के निर किर परतों और हरे-भरे मैदानों की ओर लौटना आवश्यक है । दूसरे पक्षों में, मनुष्य ने शराबियों से जो सामाजिक दीवारें खड़ी की हैं, उन्हें इहारा होना, और उनके स्वान पर सनात्र का नये मारे से निर्माण करना होना । राजनीतिक संस्थाओं की सत्ता क्रियनिर है ?

केवल इसलिए कि धनी गरीब को लूटें, जबदस्त बमजोर को सतावें। बल-प्रदर्शन ही कारक है। प्रेम को छोड़कर कोई जोर-जबदस्ती नहीं होनी चाहिए। बुद्धि एवं विवेकविरहित किसी दूसरे प्रकार से नये समाज का निर्माण सम्भव नहीं है।

इस उद्घरण से यह स्पष्ट है कि रूसों की इच्छा प्रकृति और समाज दोनों ही परिवर्तन की थी। इसी परिवर्तन की भावना से रोमान्टिसिज्म का आविर्भाव हुआ। इसीलिए जहाँ एक ओर उसमें प्रकृति के लिए जबदस्त आकर्षण था, वहीं दूसरी ओर समाज को नये सिरे से निर्मित करने का आग्रह भी।

प्रकृति-सम्बन्धी और मानवीय, इन दो पक्षों में छायावाद ने प्रकृतिवाला पक्ष ग्रहण किया, और मानवीय पक्ष की ओर से घाँसें फेर लीं। यह बात नहीं थी कि मानव आदर्शों में उसने परिवर्तन की आवश्यकता नहीं समझी या परिवर्तन उसे अभिमत न था, बल्कि इस उत्थान में वह पड़ा ही नहीं। सौन्दर्य-प्रेम से ही वह इतना अभिभूत था कि मानव की अन्य समस्याओं की ओर ध्यान देने का उसे अवकाश नहीं मिला। यही छायावाद की सबसे बड़ी निर्वलता है। यदि वह मानव-जीवन को समीप में देख या अपनाता, तो वह भी रोमान्टिसिज्म की तरह पूर्ण और सतुलित भावधारा के रूप स्वीकृत होता, और न तो उस पर पलायन का अभियोग लगता, न उसमें अवसाद के दर होते, न तो वह धुंधला और भ्रष्ट होता, न इतना अल्पायु। छायावाद के अन्यतम स्तंभों में इसी की ओर इंगित करते हैं, जब वे कहते हैं कि 'छायावाद इसलिए नहीं रहा। उसके पास भविष्य के लिए उपयोगी, नवीन विचारों का रस नहीं था। वह बाष्प रहकर अलङ्कृत संगीत बन गया था।' छायावाद की अपूर्णता का यही रहस्य है।

और स्वयं पन में यह निर्वलता सबसे अधिक रही। वे तो प्रकृति के अनिर्गुण किसी दूसरी वस्तु पर दृष्टि ही नहीं डाल सके। 'गूजन' में भी उनका प्रकृति-सम्बन्धी भी 'पल्लव' जैसा ही है, और वनजल जीवन की जो चर्चा वहाँ मिलती है वह भी अपने जीवन में झाने नहीं बढ़ी है। मानवता के विस्तृत आदर्श में वे वहाँ भी नहीं आ सके हैं। निराशा ने कभी-कभी प्रकृति के बाहर भाँवने का प्रयास किया है। उनकी बुद्धि का आग्रह से ही बहुमुखी रहो है। फिर भी, यदि अनुपान की दृष्टि में विचार लिया तो उनकी प्रकृति-प्रेम कविताओं के सामने मानव-प्रेम कविताएँ नग्न हैं। 'विष', 'भिक्षुक', 'दीन' आदि दो-चार कविताएँ ही इस अभाव की गूँथि बरती हैं। प्रभाव भी लगभग वही लगा है, और महादेवी का भी दोष ही पृथक् है। छायावाद की पूर्ण निवारणीय है। सत्येकदश-दशावाद का दर्ज न तो जीवन में पलायन है और न कल्पना की दशा। उसमें अत्यन्तवादी दृष्टिकोण का रहना अनिवार्य है, जिससे अभाव बहुत कम घटता है। छायावादी कवियों की इस अपूर्णता का कारण सम्भवतः यह है कि उनमें अन्तःप्रेरणा की अपेक्षा अनुकरण का प्राधान्य है। दूसरों से भाव ग्रहण करना प्रभावित होना कुतर्ह ही है, पर वही एक उहाँ एक अद्वय-अनित्य गुराजित रहे। एक अनुकरण करते का अन्त ही अन्त में समाता ही होता।

यहाँ रोमान्टिक भावधारा की उन कविताय विवेचनाओं की चर्चा आवश्यक होगी, जिन्हें हम छायावाद में मानते हैं। देखा यही बहुत बड़ा है, रोमान्टिसिज्म एक बहुत

व्यापक धान्दोलन का परिणाम था और उनके सभी शरीर पर प्रकाश डालना आवश्यक नहीं है, बाह्य-आन्दोलन कुछ आदमियों का उन्नेत ही पर्याप्त होगा । रोमान्टिसिज्म की निम्नलिखित विशेषताएँ ध्यान देने योग्य हैं—(१) विमर्श-मिश्रित जीवन, (२) मौन्दर्ब-प्रेम, यहाँ 'मौन्दर्ब' का प्रयोग सीमित अर्थ में नहीं, बल्कि व्यापक अर्थ में समझना चाहिए, (३) गूढ़ रहस्यवादीक अनुभूति और (४) जीवन की गहनता के प्रति गहन-स्वाभाविक दृष्टिकोण । छायावाद में ये विशेषताएँ पूर्ण मात्रा में विद्यमान हैं । कुछ उदाहरण सीखिए—

विमर्शमिश्रित जीवन :

प्रथम दरिद्र का आना रंजित ! तूने कंठे बहकाया ?

कहाँ, कहीं, हे बाल-विहगिनि ! पाया तूने यह गाथा ?—पन

इन पतियों से आरम्भ होकर गाने बहाने जीवन और विमर्श की भावना में भरी है । पन की 'छाया', 'मौन्दर्ब' आदि बहानों में भी यही बात है । गाने की नई पतियों जिनका आरम्भ ऐसे होता है, इसी भाव की दृष्टि करनी है—

जीन तुम कतुल, घरन अमान ?

घटे अमिनच, अमिरान ?

जिनाता में भी इन प्रकार के अनेक उदाहरण दिए जा सकते हैं । 'प्रकार के प्रति' जीवन बहाने में ये प्रभाव से घुलते हैं—

अचल के अचल लड़ अचल ! अचलने हूर बिलल आने हो,

उसरल ! अचल-अचल अचल के साथ, लेलने हो क्यों ? क्या बातें हो ?

इसी प्रकार 'तरंगों के प्रति' बहाने में गानों में बहने हैं—

जिस अर्धत का भीसा अचल हिला-हिलाकर

आती हो तुम लकी बदलावार ?

एक रागिनी में अचल कर बिला-बिलाकर

गानी हो मे कंठे गीत उरार ?

सोह रहा है हरा धीरा बटि में अचल संसार,

आती आष, आष देनी लुलुमार क्यों ते लाल

अचल अचल बढ़ाती हो :

जिनाते बिलने आती हो ?

अपित उदाहरण देना व्यर्थ है । इन बहानों में रोमान्टिसिज्म की स्थापित विशेषताएँ दृश्य ही देखने को दिगती हैं । अचल के अचल विमर्श और जीवन की छाया दर्शित बिलल है । इनके अतिरिक्त मौन्दर्ब प्रेम की अचल अर्धत है । और अचल ही है । बि छायावाद अनुभूति, मौन्दर्ब की बहाना है । यदि अचल मौन्दर्ब अचल ही कुछ भी है । अचल अनुभूति में अचल का अचल भी इन बहानों में दर्शित है ।

'छाया' की इन पतियों में अचल अचल अचल की अचल अचल अचल है—

ही कल ! आली कल कोल हल लल कर लने लुलने लाल !

बि लल लल मे, मे अचल मे, हो आले हल अचल ।

पं की 'मीन निमंत्रण', 'स्वप्न' आदि कविताओं में मूढ रहस्यात्मक अनुभूति की विगद विवर्ति देखने को मिलती है—

तू जाने कौन, घड़े छुनिमान, जान मुझकी घरोघ, घतान,
मुझाते हो तुम पय धनवान, फूँट देने दिनों में मान,
घड़े मुल-दुप के सहवर मौन ! नहीं कह सखती तुम हो कौन !

निगना की 'गोरा', 'अत्रिल' आदि अनेक रहस्यान्वित कविताओं के नाम बताये जा सकते हैं। 'अत्रिल' में कवि बड़ी मामिस्त्रता से कहता है—

बन्द तुम्हारा द्वार !
मेरे मुहान गृंगार !
द्वार यह खोसी—
गुनो भी मेरी कदल पुकार,
जरा कुछ बोलो।

और यहाँ रहस्य-भावना, जैसा चुन्च जी ने लिखा है, 'स्वानाधिक है, साम्प्रदायिक नहीं। ऐसी रहस्य-भावना इस रहस्यमय जगत् के नाना स्तरों को देख प्रत्येक सहृदय व्यक्ति के मन में कभी-कभी उठा करती है।'

महादेवी का काव्य तो रहस्यमय है ही, और प्रमादजी में भी इनमें अनेक उदाहरण दिए जा सकते हैं।

इस प्रकार रोमान्टिसम की जिन विशेषणों की ऊपर बर्चा की गयी है, वे अपने पूर्णरूप में छायावाद में वर्तमान हैं।

रोमान्टिक भावधारा से बहुत कुछ साम्य रहने पर भी उसमें और छायावाद में एक तात्त्विक भेद है—जहाँ रोमान्टिक साहित्य में हमें पूर्ण उत्साह, आशावादिना और सप्राणता के दर्शन होते हैं वहाँ छायावाद में हम पाने हैं अश्रमाद, नैराश्य और निष्प्राणता। यह एक विचित्र विरोधाभास है, जिसका आलोचकों ने, भिन्न-भिन्न रूप से समाधान करने की चेष्टा की है।

कहा जाता है कि रोमान्टिक साहित्य में इंग्लैंड की उस समय की भावनाओं को वाणी मिली है जब वहाँ का जीवन व्यावसायिक उन्नति तथा राज्य-विस्तार में उत्पन्न वैभव और उत्साह से पूर्ण था। ऐसी दशा में साहित्य का आशावादी और स्फूर्तिमय होना अनिवार्य था। इसके प्रतिकूल छायावाद एक ऐसे युग का साहित्य है, जिसमें घोर दारिद्र्य, नैराश्य और दुःख के अनिरुद्ध और कुछ नहीं था। स्वभावतः उसमें प्रमाद का स्वर तीव्र है। पर क्या भारतीय जीवन में छायावाद के १५-२० वर्ष ही दारिद्र्य और नैराश्य से पूर्ण रहे हैं ? उसके आगे या पीछे कौन-सी सुष-मृष्टि थी ? फिर भी यह दुःखानिरुद्ध और कही देखने की नहीं मिलता जैसा छाया-युग में। परित्यजि एक रहने पर भी न तो छायावाद के पहने के साहित्य में वह अश्रमाद है, न वाद के ही।

कुछ आलोचकों ने इस अश्रमाद या नैराश्य का समाधान अन्तर्गत आन्दोलन की विफलता से करना चाहा है। उनके मन में उस राजनीतिक आन्दोलन की असफलता ने भारतीय जीवन को इतना नैराश्यमय बना दिया कि उसी की प्रतिध्वनि कविता में गुंतायी

पडने लगी । पर मेरी दृष्टि में यह हेतु नहीं, हेतुवाचक है, और है मुझ ऐतिहासिक धर्म । किन्तु वेद की बात है कि हिन्दी-आलोचना की अन्धानुसरण की प्रवृत्ति ने इस धर्म को एक मान्य मिथ्यान्त का रूप दे रखा है ।

छायावाद का आरम्भ १९१६ के आसपास ही हो जाता है, और उसके दो भी गुण-दोष हैं वे इस समय के आसपास की रचनाओं में स्पष्टतः दीख पड़ते हैं । उदाहरणार्थ, हम मुमित्रानन्दन पन्त की 'बीणा' में मण्डोदरी कविताओं को ले सकते हैं । तैत्तिरीय के दो शब्दों में हम मण्डोदरी में दो-एक को छोड़कर अधिकांश सब रचनाएँ मन् १९१८-१९ की निगी हुई हैं । 'किर भी सामान्यन छायावाद की, और विशेषण पन्तजी की, कोई ऐसी विशेषता नहीं है जो इस मण्डोदरी की कविताओं में वर्तमान न हो । भाव एवं भाषा की दृष्टि में 'पतनव' 'बीणा' का परिष्कृत संस्करण-भाव है, यद्यपि यह कवन पन्तजी को सम्भवतः रचित न हो । 'पतनव' में, उनकी वाक्यमय भूमिका को छोड़कर, एक भी नया प्रयोग, एक भी नयी विशेषता नहीं, जो 'बीणा' में घटना रूप नहीं प्रकट कर चुकी हो । मैं भीतिर विशेषता की बात कहता हूँ, भाव-भाषा के परिष्करण अथवा परिमार्जन की नहीं । समय की प्रगति के साथ भाव अथवा कला में परिमार्जन होना तो अनिवार्य है । छायावाद के बदलाव अथवा बदलाव के भी दर्शन 'बीणा' में अनेक स्थानों पर किए जा सकते हैं, जैसे—

(१) आज वेदने ! या, मुझको भी
गाना कर जीवन दे दूँ—

हृदय शोल के रो-रो कर ।

(२) तजकर घसन-दिनूपल मार,

अभू-कलों का हार पहन कर

आज कहेंगी मैं समितार ।

(३) आँखों के अवरल-जप को

मत रोको, मन ! मत रोको !

किर यह कहना कि १९२१ में होने वाले अमृतयोग-आन्दोलन की शिकनवा के कारण छायावाद में वेदना की वाद छाड़ी, किन्तु सुनिश्चित है, यह दुहराने की आवश्यकता नहीं । इस तरह की उद्धान हिन्दी के ही छायावाद भर सकते हैं ।

दूसरी बात यह कि अमृतयोग-आन्दोलन का प्रवर्तन गांधीजी के दो घटन निमित्तों—नव्य और अहिंसा—पर आधारित था । गांधीजी का मन्त्र ईश्वर का प्रति-ष्ठा है एक अहिंसा अमृतयोग अहिंसा का प्रतीक । उस नव्य की पराजय और अहिंसा की शिकनवा स्वीकार करने का अर्थ है, मानव के लिए उन नैतिक आधारों की आवश्यकता की अस्वीकार करना, जिनके अभाव में वह बर्बरता में पशुओं में भी दो बंदन आगे रहेगा । १९२१ ई० का आन्दोलन इस अर्थ में अमृतयोग अमृतयोग था कि हमने उसी समय स्वतन्त्रता नहीं माँगी, किन्तु उसमें पराजय की भावना नहीं थी । उस अमृतयोग ने हमें आगे दो परिणामों के लिए नयी प्रेरणा दी, नवीन बन दिना । इसका प्रमाण है १९३० का आन्दोलन, जो १९२१ के आन्दोलन की घोषणा की अहिंसा आधार और प्रभावों की

या । हमारा स्वतन्त्रता के युद्ध का इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि उत्तरोत्तर उनमें दृढ़ता, मजबूती और व्यापकता घानी गयी है, और उन्का चरम उत्कर्ष हमें १९४७ की प्राप्ति में देखने को मिलता है, जिसमें अक्षोष बच्चों में लेकर बूढ़ों तक ने प्रयत्नपूर्व निर्भीकता से इन्त्याजरी घोषात्र बुन्द की थी ।

एक बात और । यदि मनमोहन ही आन्दोलन की असफलता ने पराजय का नैराश्य की भावना को जन्म दिया होता, तो मगर पहले आन्दोलन के सूत्रधार महान्ता गांधी की ही आने सिखाव में इस बात चाहिए था, उन्हें उन माधनों को छोड़ देना चाहिए था, जिनके बल पर उन्होंने स्वाधीनता-मार्ग का सूत्रधार किया था, किन्तु हम यह अच्छी तरह जानते हैं कि इन माधनों में उनका विद्वान्मत्वंश एवं सर्वथा प्रभुणा रहा है । और फलतः यदि हमने स्वाधीनता प्राप्त भी की है, तो इन्ही माधनों में । हमारा स्वतन्त्रता का प्रत्येक आन्दोलन पिछले की अपेक्षा अधिक उग्र और प्रतिक्रियाशील रहा है । नया निराशा और पराजय में वह प्रतिक्रिया कभी पायी जाती है । सामूहिक और मार्क्सवादी आन्दोलन की असफलता में वैयक्तिक अवसाद का जन्म हो, यह भी एक अद्भुत तर्क है ।

तब कहने पर भी यदि थोड़ी देर के लिए मान लें कि आन्दोलन की विफलता में ही नैराश्य का उदय हुआ, तो उसको अभिव्यक्ति पहले उन कवियों की वाणी में होती चाहिए जो प्रारम्भ से ही आन्दोलन के समर्थक या उसमें सक्रिय भाग लेने वाले थे, या उनकी वाणी में जो अल्लाहे में अलग लड़े हों एक विचित्र तटस्थता और निरपेक्षता से समाशा देखते रहे ? आसन्नलाल चतुर्वेदी, मधिलीशरण गुप्त, बालकृष्ण दाना 'नवीन', सुभद्रा कुमारी चौहान आदि की कविताओं में वही भी नैराश्य नहीं बल्कि दूना उन्माह है । लड़कर परास्त होने वालों के हृदय में उत्साह, और समाशा देखने वालों के हृदय में नैराश्य, यह तो विचित्र वृत्तना है !

मैं छायायुगीन अवसाद को, उसे वेदना, नैराश्य या जिस किसी शब्द से कहिए, सर्वथा वैयक्तिक विशेषता मानता हूँ । किसी अन्य कारण का उसपर आरोप गलत होगा । पर ऐसी स्थिति में प्रश्न उठ सकता है कि यह व्यक्तिगत विशेषता इतनी व्यापक कैसे हो गयी कि उसमें युग-धर्म का भ्रम हो गया ? इसका एकमात्र कारण है व्यक्तिवाद की भावना का विकास, जिसकी चर्चा आगे की जायगी । बात यह है कि वेदना अवसाद छायावादी कवियों की ही विशेषता नहीं है । उसका प्रारम्भ तो उसी दिन से है, जिस दिन मानव का आत्मिर्भाव हुआ । कविता की उत्पत्ति की जो कहानी भारतीय परम्परा में सुरक्षित है, उसी से यह स्पष्ट है कि आदि कवि के मुख से उनकी व्यक्तिगत वेदना ही छन्द में पूट पड़ी थी । कितनी प्रबल थी उस भावुक हृदय की धातुना !

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमवमः शाश्वतीः समाः ।

यत् क्रीडामिषुनादेकमवधी । काममोहितम् ॥

मैं जो एक वरुण विजलना सुनायी पड़ती है, वह व्यक्तिगत मानसिक आपात की ही तो प्रतिबिम्बिता थी । कालिदास का 'मेषहूत' वेदना का ही तो गान है ! 'अभिज्ञान-शाकुन्तल' में ही क्या उस वेदना या कलना की कमी है ? भवभूति की वेदना के नामने तो पत्थर भी रो देता, बच्चा का भी हृदय फट जाता, 'अपि शीवा रोदित्यपि दमि

अथर्व हृदयम् !' नाम गिनाना व्यर्थ है। सच तो यह है कि जिसके हृदय में यह वेदना नहीं वह कवि होने का अधिकारी नहीं। फिर भी छायावाद के पहले के किसी भी कवि या किसी युग की कविता पर वेदनावादी होने का कसक नहीं लगा। क्या हम मान ले कि छायावादी कवियों की संवेदनशीलता पहले के कवियों की अपेक्षा अधिक गम्भीर है ? सापेक्ष नहीं ! फिर भी उनमें वेदना का इतना प्रापत्तिजनक प्रभाव क्या है ? इसका एकमात्र उत्तर है उनकी घोर वैयक्तिकता, उनका सर्वथा आत्मकेन्द्रित हो जाना। जहाँ पहले के कवियों ने अपनी व्यष्टि को समष्टि में विलीन कर, अपनी वेदना को दूसरों की वेदना में मिलाकर देखा, वहाँ छायावादी कवियों ने अपनी वेदना को अपने में देखा तो क्या देखा, मारे विस्मय की वेदना को भी अपने में ही प्रतिबिम्बित पाया, कारण कि उनके लिए उनका व्यक्तित्व ही सत्तार था। अपने सुख-दुख के अनिर्गुण और किसी के सुख-दुख का न तो उनके सामने अस्तित्व था, न महत्त्व। पहले के कवियों की दृष्टि सर्वथा अन्तः-निष्ठ थी, छायावादियों की अनिश्चय आत्मनिष्ठ। इसलिए जहाँ और कवियों ने अपनी वेदना की अभिव्यक्ति का माध्यम दूसरों को बनाया वहाँ छायावादियों ने स्वयं अपने को। इसी का परिणाम हुआ कि जहाँ इनके कवि दूसरों की संवेदनशीलता जागरित तथा सहानुभूति प्रजित कर सके, वहाँ छायावादी असफल रहे। यह विरोधाभास भले ही हो, पर है सत्य ! अपने प्रति सहानुभूति जागरित कराने का एकमात्र उपाय है स्वयं दूसरों के प्रति सहानुभूति दिखाना। छायावादी काव्य की उपेक्षा का यह भी एक प्रधान कारण है।

तार्क्य यह कि छायावादियों की निराशा या वेदना सर्वथा वैयक्तिक है, और उसका उनी रूप में ग्रहण होना चाहिए। हाँ, व्यक्तिगत प्रवृत्ति, रसि, सपन आदि के कारण उसके चित्रण में भावा का अन्तर अवश्य है, जैसे पत, प्रमाद या महादेवी की अपेक्षा निराशा में इस वेदना की विविध नम देखने को मिलती है। पर नन्ददुलारे बाजरेयी निम्नो है—'निराशाजी के काव्य में करुण की अथवा शृंगार की दुर्बल भावना-मूलक अभिव्यक्ति हमें नहीं मिलती। वे एक सचेत कलाकार हैं, इसलिए उनके काव्य में अमयम और प्रति बरी नहीं है। उनमें एक अनीसी तटस्थता है, जो उन्हें काव्य की भावधारा से ऊपर अपनी व्यक्तित्व स्थिर रखने की क्षमता प्रदान करती है।'

प्रमादजी के 'आँसू' में किसी ने परोक्ष सत्ता के वियोग का आरोप किया है, किसी ने अध्यात्म दिखाने की कोशिश की है, पर वास्तव यह है 'कवि की मार्गपूर्ण आत्मनि-व्यक्ति।' वही-वही अस्पष्ट अर्थ की योजना का अवकाश-मात्र मिल जाने में उनमें रहस्यात्मकता ईदने लगना कोई महत्त्व नहीं रखता। 'आँसू' सब प्रकार से एक 'मानवीय दिग्ग-काव्य' है, जिसमें 'आत्मकथा' का घन अधिक है। फिर यदि उनमें कोई राष्ट्रीय आन्दोलन की विचरता में उत्पन्न अवकाश देगने या दिखाने की चेष्टा बरे तो उसे बरा बरा जादेना ?

वेदना कंसा बरस उद्गार है, वेदना हो है अतिम दृष्टाण्ड यह,

तुहिन में, तूल में, उपल में, लहर में, तारकों में, व्योम में है वेदना।

समार की वेदनामय देखने की यह, और ऐसी प्रवृत्ति पन की 'अन्दि' को छोरकर

अन्यत्र कही नहीं है। बहुतांश के अनुसार 'यन्त्रि' पन्तजी के करने अनुभव पर आधारित है, इसमें उन्होंने अपनी प्रणय-कहानी लिखी है। इस सम्बन्ध में कुछ निश्चयपूर्वक न कह माने पर भी प्रो० नयेन्द्र ने, दबी जवान से ही सही, इतना तो कह ही दिया है कि इनमें 'आत्म-जीवन-सम्बन्धी कुछ स्पर्श अवश्य है।' निराश प्रेम के लिए, जिसका 'यन्त्रि' में विषय है, सगर को वेदनामय देखने का आग्रह सर्वथा स्वाभाविक है। वेदना का ऐसा जबरदस्त तब आनापनेवाला व्यक्ति, एक परिचित मनोदशा में, अब सम्भवतः उसके निराश प्रेम की कमर कुछ गिरित पड़ गयी है, यह कहकर कि —

जग पीड़ित है अति दुख से, जग पीड़ित है अति मुल से,

मानव-जग में बँट जावे, दुख मुल से धी गुल दुल से,

मुल-दुल के समीकरण की इच्छा प्रकट करता है, तो हमारी धारणा और भी दृढ़ हो जाती है। इसका स्पष्ट मतलब है कि यह वेदनावादी दृष्टिकोण एक माम 'मूड' की चीज है, उस मूड के घीन जाने पर वह भावना भी मिट जाती है। इस प्रकार यह वेदना भी व्यक्तिनिष्ठ और उसमें भी परिस्थिति-विशेष से ही सम्पन्न है।

इसी प्रकार महादेवी की भी वेदना व्यक्तिगत ही है, भले ही वह उनके जीवन में भिन्न 'बहुत दुखार, बहुत आदर और बहुत माना में सब कुछ' की प्रतिक्रिया ही हो। इसका दूसरा कारण उन्हीं के शब्दों में है 'भगवान् बुद्ध की सगर को दुःखान्तरक समझने वाली शिक्षाशैली में प्रथमय परिचय।' इस तरह यह स्पष्ट है कि उनके वेदनावाद की भी जड़ या तो वैदिकता में है अथवा अतीत में। वह पारिवासीक या सामाजिक परिस्थितियों में निरपेक्ष है, ऐसा निष्कर्ष अनुचित नहीं होगा।

करने विचार की स्पष्टता और समर्थन के लिए पापद में बहुत कुछ कह चुका। निराश यह कि छायावाद पर आगेति वेदनावाद का उद्भव उस युग के व्यक्तिवाद में है, किसी अन्य कारण में नहीं। यदि वह युगधर्म होता, यदि उसका आतिर्भाव राजनीतिक आन्दोलन की गिरता में हुआ होता तो स्वीकृताय टाहुर में भी उसका का धारण करने की मितता, पर उसमें कहीं भी निगमा नहीं है, अन्तर्गत नहीं है, उन्हे प्रकृष्ट भाषा में आत्मवादिका है। और यह कहना तो निरर्थक होगा कि किसी भी छायावादी कवि की घोषा उनकी राजनीतिक चेतना कम जागरूक नहीं थी। तो इसका कारण है उनका व्यक्तिगत आत्मवादी दृष्टिकोण। साथ ही, जहाँ छायावादी कवि अधिकतर तन्मयताओं की और बाह्य प्रभावों में आक्रान्त थे, वहाँ स्वीकृति की वाणी धारी आत्मनिष्ठ प्रेरणा को उठा ही और ही साधना में पुष्ट।

यहाँ मैं एक और बात कहने का माहुर करता हूँ कि छायावाद में व्यक्तिनिष्ठता का निरात्मवाद की ध्वनि की सीमा जब समीकृत होती तो उसको उस युग की मानव की विशेषता मान लिया है। यह भी अनुचित है। मैं यह कहना चाहता हूँ कि छायावाद में निरात्म या वेदना नहीं है, जहाँ यदि आत्मत्व की महीमा आत्मकन्द्रित है। वह कहीं कहीं भी अस्वच्छता में आत्म लेना है वहाँ यह वेदना नहीं है। 'उदाहरणार्थ, हम प्रकृति पर कविताओं को ले सकते हैं, इन्होंने प्रकृति का में मधुर, समशील और महीन प्रदर्शित करने किया है। कहीं न कहीं वेदना है मधुर, न वेदना, न निराशा। इस प्रकार

प्रावाद के बदनाम वेदनावाद का बहुत-कुछ उत्तरदायित्व भ्रमिवादी आलोचकों की आलोचना पर भी है, इसमें सन्देह नहीं।

छायावाद पर रोमांटिक भावधारा के प्रभाव के सम्बन्ध में इतना विचार करने के बाद कुछ उन पाश्चात्य साहित्यिक सिद्धान्तों की चर्चा भी आवश्यक है जिनसे छाया-मीन साहित्य प्रभावित हुआ है। इनमें दो सबसे अधिक प्रमुख हैं—(१) बोधे का भ्रम्यजनावाद और (२) आस्कर वाइल्ड का कलावाद।

वेनेदेनो बोधे, जिसका जन्म पिछली शताब्दी के उत्तरार्द्ध में हुआ था, इटली का निवासी था। उसने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'सौंदर्यशास्त्र' ('ईस्टेटिक्स') में अन्ध आश्रयों के साथ काव्य-कला पर भी विचार किया, और भ्रम्यजनावाद (एथमप्रेगना-जम) के सिद्धान्त का प्रवर्तन किया जिसके अनुसार किसी भी कला में वस्तु (मैटर) का अपना महत्त्व नहीं, जितना रूपविधान (फॉर्म) का है। वस्तु का रूपविधान ही कला का सब कुछ है। कलाकार के लिए हम 'क्या कहते हैं' की अपेक्षा 'कैसे कहते हैं' इस पर ध्यान देना अधिक आवश्यक है, और वही कला का आदर्श है। इस प्रकार इन सिद्धान्तों का भ्रम्यजना का समतल अथवा याह्य सौंदर्य ही साध्य है, शेष सब कुछ उसका अवन।

दूसरा सिद्धान्त—कलावाद (कला के लिए कला)—भी काव्य को जीवन पदार्थानिजता से निरपेक्ष वस्तु ठहराता है। दूसरे शब्दों में, काव्य या किसी कला का ईश्वर केवल सौन्दर्यभावना की सतुष्टि एवं तात्कालिक आनन्द देना है, इसमें अधिक कुछ नहीं।

वस्तु-निरपेक्षता भ्रम्यजनावाद से कहीं अधिक कलावाद में है। भ्रम्यजना-वाद में तो केवल भ्रम्यजना का प्राधान्य है, किन्तु कलावाद में वस्तु की घोर उपेक्षा। उसमें नैतिकता-अनैतिकता नाम की कोई चीज नहीं। कलावाद का सत्य केवल मौन्दर्य है, बाहे वह अनैतिक ही क्यों न हो।

कलावाद का नैतिकता-विषयक दृष्टिकोण क्या था, यह आस्कर वाइल्ड के जीवन की एक घटना से स्पष्ट है। उसके प्रसिद्ध उपन्यास 'दि रिक्कर ऑफ डोग्मिन वे' के प्रकाशन के बाद उस पर जो भुवदमा बला था, उसमें न्यायालय में जो प्रस्तोता हुए थे, वे ऐसे हैं—

प्रश्न—घार कह सकते हैं कि घार की पुस्तक 'दि रिक्कर ऑफ डोग्मिन वे' नैतिक है या अनैतिक ?

उत्तर—पुस्तक नैतिक या अनैतिक नहीं हुआ करती। हाँ, उनके लिखने का इन या तो अच्छा होता है या बुरा।

आस्कर वाइल्ड का यह उत्तर कलावादियों का दृष्टिकोण स्पष्ट कर देता है, नैतिकता-अनैतिकता का प्रश्न वहाँ नितान्त शीघ्र है। तात्पर्य यह कि भ्रम्यजना का मौन्दर्य ही कलाकार का साध्य है, साधन उसके बाहे र्जन भी हो।

इन शब्दों के प्रभाव छायावाद पर कई रूपों में देखने को मिलते हैं।

पहली बात तो यह हुई कि वस्तुविधान के अन्तर्गत शीघ्र पद जाने नया बर्णन का

तथ्य वास्तव गौन्दरं वा टिक जाने मे धनुभूति को मामिकता का ध्यान कल्पना ने ले लिया। इस रचना के प्रतिफल के दो दुर्गारिणाम हुए, एक यह कि कविता जीवन में विच्छिन्न बहुत कुछ उत्तिर्बन्धित होकर रह गयी, और दूसरा यह कि प्रधानतः कल्पना-प्रभूत यन्त्र का माध्याणीकरण न होने में अर्थबोध में क्लिष्टता छा गयी। यह तो निन्द ही है कि धनुभूतिजन्य काव्य का माध्याणीकरण जितना सुगम है, उतना कल्पनाजन्य का नहीं, क्योंकि जहाँ हमारे धनुभूतियों में समानता रहती है, वहाँ कल्पना में प्रायः विभिन्नता। इसलिये कल्पना-जनित्र यन्त्र के माध्याणीकरण का प्रवर्तन या तो अशुभ-प्रवृत्त कम रहता है या फिर नहीं हो रहा। उदाहरण के लिए, पन्तजी की 'नक्षत्र' नामक कविता ली जा सकती है, जिसमें कल्पना के नेत्र के अनिरिक्त और कुछ नहीं है, प्रतः उसमें मरुतता, साधकता और सुबोधना तीनों का समावेश है। जिनने स्पष्ट तो ऐसे हैं, जिनका ठीक अभिप्राय पन्तजी को छोड़कर और कोई भी समझने का दावा नहीं कर सकता। प्रो० नरेन्द्र-जैसे पन्तजी के महानुभूतिपूर्ण आलोचक को भी (जो उनके दोषों पर प्रायः दृष्टिपात करना नहीं चाहते) यह कहने को बाध्य होना पड़ा है कि "नक्षत्र" में पन्तजी की कल्पना गृधराज के पल लेकर उड़ी है, परन्तु भावुकता का साथ न हो सकने के कारण वह कोरी उड़ान ही हो गयी है।"

छायावादी काव्य की दुरुहता का एक प्रधान कारण धनुभूति के साथ कल्पना का यह अनुचित हस्तक्षेप तो है ही, किन्तु एक बात और है। प्रथमयुद्धोत्तरकालीन अंग्रेजी-कविता में हम एक प्रवृत्ति देखते हैं। वह यह कि कवि किसी एक भाव को लेकर उसका यौक्तिक विकास नहीं करता, अगिन्तु स्वतन्त्र, परस्पर असम्बद्ध जो बिना उसके माननपटल पर प्रकट होने चलते हैं, उनका जमघट सजा कर देता है। परिणाम यह होता है कि उसके पूर्वापरकथन में अन्विष्टि नहीं रह जाती, और इस प्रकार अर्थबोध में दुरुहता छा जाती है। युद्धोत्तरकालीन अंग्रेजी-कविता की आलोचना करते हुए एक समीक्षक कहता है कि 'अब भी कविता यौक्तिक नहीं रही, बल्कि प्रभाववादी (इम्प्रेसिनिस्टिक) है, वह विचार और ध्वनि के सामंजस्य पर निर्भर करती है। इस काल की कविता में शब्दों का प्रयोग निश्चित विचारों के स्वीकृत संकेत के रूप में न होकर कवि के मानसिक चित्रों के प्रतीक के रूप में हुआ है। काव्य-रचना किसी केन्द्रीय विचार को लेकर नहीं होती, बल्कि उसमें अनेक मानसिक भाव-नाशों को शृंखला जुड़ी रहती है, जो उस विचार से उत्पन्न हुई रहती हैं।' अंग्रेजी-कविता का यह प्रभाव भी सम्भवतः छायावाद पर पड़ा है, क्योंकि यह दोष भी उसमें प्रचुर परिमाण में वर्तमान है। कई स्थलों पर देखा जाता है कि एक पंक्ति के अर्थ से दूसरी पंक्ति के अर्थ की कोई अन्विष्टि नहीं बैठती, और पाठक को पद-पद पर एक अजीब उत्तमन का सामना करना पड़ता है। बहुत बार तो पर्याप्त मानसिक व्यायाम के बाद भी वह किसी संगत निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाता।

अभिव्यक्तावाद और कलावाद का दूसरा प्रभाव यह पड़ा कि अभिव्यक्ता-प्रणाली के चमत्कार को ही सब-कुछ मान लेने से अभिव्यंग्य यन्त्र की उन्नता स्वाभाविक हो गयी। धनुभूति तो इनको सही-सही हो गयी कि 'प्रेम' के अनिरिक्त उसमें और किसी यन्त्र का समावेश ही नहीं हो सके। जैसा सुक्वजी ने कहा है, जगत् और जीवन के नाना मामिक पक्षों

नी ओर उन (छायावादी कवियों) की दृष्टि नहीं जा सकी।

इन दोनों वादों—विरोधनः कलावाद—ने सौन्दर्य की मान्यता को पगलापटा तक पहुँचा दिया, सौन्दर्य साधन के बदले स्वयं साध्य बन गया, और तब जबदेसी सौन्दर्य ताने के प्रयास में कुरिम्पना का घाता घनिवार्य था। आवश्यकता-अनावश्यकता, शौचित्य-घनोचित्य का विचार किये बिना 'सौन्दर्य-व्ययन के लिए इन्द्रधनुषी वादन, उपा, विकच कविका, पराग, सौरभ, स्मिन् घानन, अचर-मल्लव, इत्यादि बहुत-सी सुन्दर और मधुर मामरी का प्रत्येक कविता में जुटाना आवश्यक' समझा जाने लगा। भावों का विष्टरेण और बेधो हुई पदावली का प्रयोग होने लगा। जो छायावाद रुढ़ि के विरुद्ध विद्रोह के रूप में उत्पन्न हुआ था, वह स्वयं रुढ़ि के दल-दल में जा फँसा।

कलावाद के साथ व्यक्तित्ववाद के मिश्रण से गीतित्व का एकाधिकार स्थापित हो गया। विज्ञान के प्रसार ने कल-नारत्तानों की बढ़ि की, कल-नारत्तानों ने नगरी का निर्माण किया, और नागरिक जीवन में व्यक्तित्ववाद को जन्म दिया। ग्राम्य जीवन की उन्मूलना नगरी में स्वप्न हो गयी। वहाँ तो गाँवों में हम पीड़ियों से एक-दूसरे के सुख-दुःख में हाथ बँटाते बने घाये हैं—सँकड़ो कपों का सहवास, रीति-रस्म, रहन-सहन, आचार-विचार सब एक, और कहाँ नगरी में एक आदमी मशम में घाया, दूसरा पत्राव में, सयोग में दोनों एक-दूसरे के पड़ोसी बन गये। दोनों का एक-दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं, आहूति-प्रहति, भाव-भाषा, रीति-रिवाज, वेश-भूषा सब अलग। अब यदि उनमें सम्पर्क न हो तो क्या आश्चर्य? ऐसी दशा में हमारा 'आत्मन्येवात्मना तुष्ट' होना घनिवार्य है। इस तरह हमारी बाह्यवस्तुनिरपेक्ष, अत्यधिक आत्मनिष्ठता ने अरबी ही भाषनाओं को सर्वाधिक महत्व देना, अरने ही हास-रदन को कविता में व्यक्त करना शुरू किया। अब लगभग समान परिस्थिति होने से पश्चिम की भाँति यहाँ भी प्रवीण-मुक्तियों के प्रसरण का यथा ही उर्वर क्षेत्र तैयार हुआ।

त्रिम प्रकार कविता के क्षेत्र में छायावाद पारचात्य आदर्शों से प्रभावित और अनु-प्राणित हुआ उसी प्रकार आलोचना के क्षेत्र में भी भारतीय निद्वानों की अपेक्षा विदेशी निद्वान अधिक रचिस्त्र प्रवीण हुए। उन ने बड़े अभिनिवेश के साथ 'पल्लव' की भूमिका में कहा—'रसगंगाधर, काव्यादर्श आदि की बीणा के ठाग पुराने हो गये, वे ग्यापी, गवारी, व्यभिचारी आदि भावों के जो कुछ सचार अथवा व्यभिचार करवाना चाहते थे, करवा चुके। आता है, विश्वविद्यालय के उत्साही हिन्दी-प्रेमी छात्र हिन्दी में अरबी इग की मयालोचना का प्रचार कर, उनके पक्ष में प्रहारा खालने का प्रयत्न करेंगे। हम लोग अब 'आत्म रणामक काव्यम्', 'रसगोपार्यप्रतिपादकः रासः काव्यम्' को अच्छी तरह समझ गये हैं।"

यहाँ पर वस्तुतः आलोचना का प्रश्न उठाना कोई बहुत आवश्यक नहीं था, लेकिन यह उद्घरण उस व्यक्ति के हस्तव्य से है जो छायावाद का अन्त्यम कलाकार रहा है, और यह इस बात का प्रमाण है कि पारचात्य भावना ने हमें जितना आकाश और अभिभूत कर रखा था। ऐसा आश्चर्य या परिचय का! अब यदि कला-अम्बन्धी मान्यताओं की प्रेरणा के लिए छायावाद पश्चिम की ओर हाथ पकारे रहा तो इसमें क्या आश्चर्य! हिन्दी के

अंग्रेजी-शृंग की समानोचना के प्रकार का मैं विरोधी नहीं हूँ, पर यह ठीक है कि 'वाक्य-रूपात्मक वाक्यम्' इतना मुच्छ नहीं कि उसे उपाशीय माना जाए। और न 'रमनोपास-प्रतिपादक शब्द वाक्यम्' लिखनेवाले की म्यासनार्थ इतनी सरल कि उन्हें सभी कोई 'मच्छी तरह समझ' जाए।

बन्धु के सम्बन्ध में इतना विचार कर लेने पर अत्र रूप-विज्ञान के सम्बन्ध में भी कुछ कहना उचित होगा।

गद्य में पहले भाषा को ही नीजिए। ऐसे तो गद्य के क्षेत्र में मशीनोन्मी की प्रविष्टि भास्केन्दु के समय में ही हो चुकी थी, पर पद्य की भाषा अभी ब्रज ही थी। बंगाली दशाब्दी के आरम्भ में हिन्दी-भाषिणों में द्विवेदीश्री के पदार्थ के साथ लड़ोशोभी पद्य की भाषा के रूप में भी गृहीत हुई। विन्तु पद्योपयुक्त भाषा की न तो उनमें मधुरता थी, न बौद्धिकता। विशेषतः वज्र जैसी माधुर्यपूर्ण भाषा के अत्यन्त कानों को तो उसकी दृढ़ता बहुत लटकने की थी। छायावाद की मध्यमे बड़ी और महत्त्वपूर्ण देन मशीनोन्मी को पद्योपयुक्त भाषा बनाने में है। यह छायावाद का ही प्रभाव है कि इनके कम समय में लड़ोशोभी इतनी विध-मय, इतनी भाषिक, इतनी मजीब एवं परिनाजित हो सकी। यहाँ उनके अन्य गुण-शौर्यों की चर्चा न कर सधेय में केवल यही देखने का प्रयत्न किया जायगा कि उस पर बाह्य प्रभाव कुछ है या नहीं, और यदि है तो क्या है।

ऐसे तो शब्द-भण्डार बढ़ाने के लिए छायावाद ने सबसे अधिक सस्वरुत का आश्रय लिया, किन्तु उस पर अंग्रेजी और बंगला के प्रभाव में भी इन्कार नहीं किया जा सकता। अंग्रेजी का भण्डा या बुरा, पर सबसे बड़ा, प्रभाव यह पड़ा कि अंग्रेजी वाक्य-संश्लेषण का शब्दों का जो-का-त्यों हिन्दी-रूपांतर करके प्रयोग किया जाने लगा, जैसे स्वप्निल मुन्वान (ड्रीमी स्माइल), सुनहला स्पष्ट (गोल्डेन टच), भ्रम हृदय (ड्रोकन हार्ट), रेखाकित (अन्डरलाइन्ड), स्वर्णीय प्रकाश (हेवली लाइट, डिह्लाइन लाइट), सुवर्ण का काल, स्वर्ण-समय (गोल्डेन एज), कनक प्रभात (गोल्डेन मॉनिंग) आदि। हिन्दी भाषा के लिए सर्वथा अपरिचित ऐसे प्रयोगों की शुरुवाती ने 'अजायबघर के जानवरों' से उभरा ही है। 'गोल्डेन' के हिन्दी-रूपांतर 'सुनहला', 'सोने का', 'सुवर्ण का', 'स्वर्णीय' आदि का पंजी की कविता में आवश्यकता से अधिक व्यवहार हुआ है, जिसको देखकर निराला ने लिखा है कि पंजी की कविता में सोने का बहुत खर्च है। बंगला की अनेक पत्तियाँ उद्धृत करते हुए उन्होंने कहा है कि 'बंगला के कवि अपनी कविता-मुन्दरी को आवश्यकता से बहुत अधिक स्वर्णभरण पहना चुके हैं, और उनके साहित्य में सोने की आमदनी हुई है विना-यत के कवियों की मौलिक कृतियों की खानों में। पीछे चलकर 'स्वप्निल' आदि शब्दों के साम्य पर 'तन्त्रित', 'धूमिल' आदि शब्द भी गढ़े गये। बंगला के 'यन-शन', 'गति-रामि' आदि प्रवृत्ति मुद्रावरे पंजी के द्वारा धरनाये गये।

भाषा के सम्बन्ध में एक बहुत महत्त्वपूर्ण बात हुई, एक ही शब्द के वाक्य भिन्न-भिन्न शब्दों से भिन्न-भिन्न चित्रों को उद्भिन्न करने की क्षमता की पहचान। इसमें भाषा की विधमयता बहुत बढ़ गयी। पंजी का निम्नलिखित उद्धरण इस दृष्टि से हकिर और उदात्त है—

“भिन्न-भिन्न पर्यायवाची शब्द, प्रायः संगीत-भेद के कारण एक ही पदार्थ के भिन्न-भिन्न स्वरूपों को प्रकट करते हैं, जैसे, ‘भ्रू’ से श्रोत्र की वक्रता, ‘भृश’ से बढ़ाव की चंचलता, ‘भीहो’ से स्वाभाविक प्रसन्नता और श्रुतता का हृदय में उदय होता है। ऐसे ही ‘हिलोर’ में उठान, ‘सहर’ में सलिल के वक्ष स्थल की कोमल कम्पन, ‘तरंग’ में लहरों के समूह का एक-दूसरे को धकेलना, उठकर गिर पड़ना, ‘बबो बबो’ कहने का शब्द मिलता है; ‘चीचि’ से जैसे किरणों में चमकती, हवा के पलने में होने-होने झूलती हुई त्रंसमुख लहरियों का, ‘ऊमि’ से मधुर मुखरित हिलोरो का, हिल्लोतवल्लोत से ऊँची-ऊँची बाँहें उठानी हुई उत्पातपूर्ण तरंगों का, आभास मिलता है, ‘पख’ शब्द में केवल फड़क ही मिलता है, उठान के लिए भारी लयता है, जैसे किसी ने पक्षी के पंखों में शीशे का टुकड़ा बाँध दिया हो, वह छटपटा कर बार-बार नीचे गिर पड़ता हो; अंग्रेजी का ‘विंग’ जैसे उठान का जीना-आगता चित्र है। उनी तरह ‘टच’ में जो छूने की कोमलता है, वह ‘स्पर्स’ में नहीं मिलती। ‘स्पर्स’, जैसे प्रेमिका के अंगों का अचानक स्पर्श पाकर हृदय में जो रोमांच हो जाता है, उसका चित्र है, राजभाषा के ‘परस’ में छूने की कोमलता अधिक विद्यमान है, ‘ज्वाय’ से जिस प्रकार मूँह भर जाता है, ‘हर्ष’ से उसी प्रकार विद्युत्-स्फुरण प्रकट होता है। अंग्रेजी के ‘एयर’ में एक प्रकार की ‘ट्रान्स्पेरेन्सी’ मिलती है, मानो इसके द्वारा दूसरी ओर की वस्तु दिखाई पड़ती हो, ‘अनिल’ से एक प्रकार की कोमल शीतलता का अनुभव होता है, जैसे लस की टट्टी से छनकर आ रही हो, ‘वायु’ में निर्मलता तो है ही, लचीलापन भी है, यह शब्द रबर के फीने की तरह खिंचकर फिर अपने ही स्थान पर आ जाता है। ‘प्रभजन’ ‘विड’ की तरह शब्द बरता, बालू के बग और पत्तों को उड़ाता हुआ बहता है, ‘श्वसन’ की सनसनाहट छिप नहीं सकती, ‘पवन’ शब्द मुझे ऐसा लगता है जैसे, हवा रुक गयी हो, ‘प’ और ‘न’ की दीवारों से धिर-सा जाता है, ‘समीर’ सहाराता हुआ बहता है।”

भाव और भाषा की मैत्री का यह विचार, जो अंग्रेजी-साहित्य के अनुशीलन से उत्पन्न है, सचमुच अभिनन्दनीय है।

छायावाद के नवीनता-प्रिय दृष्टिकोण में जो कुछ प्राचीन-पुरातन का, उसको पीनशील कहकर उपेक्षित कर दिया, और काव्य-कला-सम्बन्धी नये मतों की खोज में प्रयत्नशील हुआ। भारतीय काव्यशास्त्रों ने काफी तर्क-वितर्क, पर्याप्त खण्डन-मण्डन, और सूक्ष्म मनन-पर्यालोचन के पदचात् कई नाव्य-सम्बन्धी सिद्धान्त प्रतिष्ठित किये थे। उनमें पाँच प्रसङ्गवाद, रीतिवाद, वक्त्रोक्तिवाद, ध्वनिवाद, रसवाद—अत्यन्त प्रसिद्ध और मान्य थे, किन्तु छायावादियों को इनमें एक भी मान्य नहीं प्रतीत हुआ, कारण कि ये प्राचीन थे, और प्राचीन नियम या मर्यादाएँ इस युग में केवल बंधन समझी जाती थीं। इस तरह यहाँ भी उनकी सतुष्टि पश्चिमी आदर्शों से हुई, जिनमें व्यञ्जना नाम की वस्तु तो थी, परन्तु भारतीय व्यञ्जना से भिन्न वह पश्चिम के ‘सजेस्टिवनेस’ का रूपान्तर थी। जब काव्य का प्रधान लक्षण यह ‘सजेस्टिवनेस’ बना तो काव्य प्रसाधन की सामग्री भी वही से उपार ली गयी। अलंकारों को सामान्यतः तिलांजलि दे दी गयी। हाँ, उनमें समासोक्ति, अश्रुतुन-प्रससा आदि व्यञ्जना-प्रधान अलंकार ज्यों-के-त्यों गृहीत हुए, और इनके साथ

है। मूल, तुलसी प्रयवा रीतिकालीन कवियों में भी मानवीकरण के उदाहरण वर्तमान हैं। वेम ही ध्वन्यर्थव्यञ्जना पर भी प्राचीन कवियों ने ध्यान दिया था। भवभूति द्वारा गोदावरी के प्रवाह का यह चित्रण ध्वन्यर्थव्यञ्जना की दृष्टि से अत्यन्त सफल है—

एते ते कुहरेषु गद्यमद्गद्योदावरीवारम् ।

तुलसीदासजी के 'ककन किंकिन नूपुर धुनि गुनि' शब्दों का 'घन घण्ट नम गरजन घोरा' आदि वाक्य ध्वन्यर्थव्यञ्जना नहीं तो घोर क्या है ? इस तरह प्रयोग की दृष्टि से स्पष्ट है कि ये चीजें हमारे लिए नयी नहीं हैं, नयापन है इन्हें अलंकार के रूप में ग्रहण करने में। अलंकार के संकेतों भेद करने पर भी प्राचीन आचार्यों ने इन्हें अलंकार में परिगणित नहीं किया। शायद उन्होंने 'रसानुसूत पदसवटना' मानकर अनुप्रास के अन्तर्गत ही मान लिया था। फिर भी यह सही है कि इन अलंकारों के अन्तर्गत से हिन्दी की व्यंगनायिका, चित्रमयता आदि का अनुपम विकास हुआ।

भाषा के समान ही छन्द के क्षेत्र में भी छायावाद की देन बहुत बड़ी है, और उस पर दूसरों का प्रभाव भी बहुत बड़ा है। हिन्दी या सङ्कत-साहित्य में प्रचलित मात्रा-वृत्त एवं धर्मवृत्त तो हिन्दी की अपनी वस्तु से ही, किन्तु धर्म्यी और वैराग्य के प्रभाव में भी छन्दों में कई नये परिवर्तन हुए। नवीन छन्दों की उद्भावना में निराला तथा पन्ना का श्रेय सबसे अधिक है।

निराला ने जिस मुक्त-छन्द का प्रवर्तन किया उसका आरम्भ धर्म्यी के 'की-मूर्धन' के अनुकरण पर माना जाता है। जैसा सभी जानते हैं, आरम्भ में इस मुक्त-छन्द को बड़े विरोध का सामना करना पड़ा, किन्तु बाल-जय में इसने अपनी मान्यता गम्भीर रूप में प्रमाणित कर दी। इस मुक्त-छन्द का उचित प्रयोग और निर्वाह कुशल कलाकार द्वारा ही सम्भव है। अनाड़ी हाथों में पड़कर यह अरुण सारा सौन्दर्य एवं चमत्कार खो बैठता है। उदपदों तरीके से कुछ भी निख देने को मुक्त-छन्द नहीं कहेंगे। पञ्चात्मक प्रवाह इस छन्द का प्राण है।

छन्द-सम्बन्धी दूसरा परिवर्तन बड़ा देखने को मिलता है, जहाँ किसी पद्य की पंक्तियाँ सामान्यतः तो सममात्रिक होती हैं, परन्तु कभी-कभी भावों की आवश्यक प्रवृत्ति-यत्ना या प्रभावोत्पादकता के लिए किसी पंक्ति को छोटा या बड़ा कर दिया जाता है। पद्य के अनुसार यह स्वच्छन्द-छन्द है, और निराला के अनुसार विरममात्रिक मुक्त-छन्द। मुक्त-छन्द की तरह इसमें तुक का अभाव नहीं रहता। इस श्रेणी के छन्द वैराग्य से प्रभावित हैं, जहाँ भावानुसून कोई पंक्ति अत्यन्त छोटी और कोई बहुत बड़ी हुपा करती है।

छन्द-सम्बन्धी परिवर्तन की एक तीसरी शक्ति भी है। मरहट्ट-वर्णद्वय अनुप्रास होने ही से पर हिन्दी के सममात्रिक छन्दों में अनुप्रास रचना का प्रचलन कम था। फिर भी धर्म्यी कविता के स्वरूप में और उनी नवने पर निर्मित आदर्श अनुप्रासवत्त के 'नैपदाद-व्य' के अनुकरण पर सममात्रिक छन्दों में भी तुक का बहिष्कार किया गया। पुटकर कविताओं के अनिरिक्त इन्का सबसे मुन्दर उदाहरण पद्य की 'छवि' है, जिसमें आरम्भ से अन्त तक सममात्रिक (१६ मात्राओं के) अनुप्रास छन्द का अस्तर

महादेवी वर्मा

वर्तमान आकाश से गिरी हुई सम्बन्धरहित वस्तु न होकर भूतकाल का ही बालक है, जिसके जन्म का रहस्य भूतकाल में ही ढूँढ़ा जा सकता है। हमारे छायावाद के जन्म का रहस्य भी ऐसा ही है। मनुष्य का जीवन चक्र की तरह घूमता रहना है। स्वच्छन्द घूमते-घूमते घबकर वह अपने लिए सहस्र वस्तुओं का आविष्कार कर डालता है और फिर वस्तुओं से ऊँचकर उनको तोड़ने में अपनी सारी शक्तियाँ लगा देता है। छायावाद के जन्म का मूल कारण भी मनुष्य के इसी स्वभाव में छिपा हुआ है। उनके जन्म से प्रथम कविता के बन्धन सीमा तक पहुँच चुके थे और सृष्टि के बाह्यकार पर इतना अधिक लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिए रो उठा। स्वच्छन्द छन्द में चित्रित उन मानव-अनुभूतियों का नाम छाया उपयुक्त ही था और मुझे तो प्राद भी उपयुक्त ही लगता है।

उन छायाचित्रों को बनाने के लिए और भी कुशल चिन्तनों की आवश्यकता होती है; कारण, उन चित्रों का आधार छूने या चर्मबन्ध से देखने की वस्तु नहीं। यदि वे मानव-हृदय में छिपी हुई एकता के आधार पर उसकी संवेदना का रस चढ़ाकर न बनाये जाएँ तो वे प्रेतछाया के समान लगने लगें या नहीं, इसमें कुछ ही संदेह है।

प्रकाश-रेखाओं के मार्ग में बिखरी हुई बदलियों के कारण जैसे एक ही बिस्तृत आकाश के नीचे हिलोरेँ लेनेवाली जल-राशि में कहीं छाया और कहीं आन्धेरा का आभास मिलने लगता है उसी प्रकार हमारी एक ही काव्य-द्वारा अभिव्यक्ति की भिन्न चीजों के अनुसार अभिवर्णों हो उठी है।

छायावाद का कवि धर्म के अन्धकार से अधिक दर्शन के बह्य का श्रमी है, जो मूर्त और अमूर्त विद्व को मिलाकर पूर्णता पाता है। बुद्धि के सूक्ष्म घरायश पर कवि ने जीवन की अलखता का भावना किया, हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में बिखरी सौन्दर्य-मत्ता की रहस्यमयी अनुभूति प्राप्त की और दोनों के साथ स्वानुभूत मुख-दुःखों को मिलाकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उत्पन्न कर दी, जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, अन्ध्यात्म-वाद, रहस्यवाद, छायावाद आदि अनेक नामों का भार संभाल सकती।

छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उन सम्बन्ध में प्राण डाल दिये, जो प्राचीन काल से त्रिम्ब-प्रतिबिम्ब के रूप में चला आ रहा था और जिनके कारण मनुष्य को घने दुःख में प्रकृति उदात्त और मुख में पुनर्जित जान पड़ती थी। छायावाद की

प्रकृति घट, रूप आदि में भरे जल की एकरूपता के समान अनेक रूपों में प्रकट एक महाप्राण बन गयी, अतः ध्रुव मनुष्य के अथु, मेघ के जलकण और पृथ्वी के अंश-विन्दुओं का एक ही कारण, एक ही मूल्य है। प्रकृति के सधु तृण और महान् वृक्ष, कोमल कवियाँ और कठोर शिलाएँ, अस्थिर जल, और स्थिर पर्वत, निविड अन्धकार और उज्ज्वल विद्युत्-रेखा, मानव की सधुता-विशालता, कोमलता-कठोरता, चंचलता-निश्चलता और मोह-ज्ञान का केवल प्रतिबिम्ब न होकर एक ही विराट् से उत्पन्न सहोदर हैं।

किन्तु विज्ञान से समृद्ध भौतिकता की ओर उन्मुख बुद्धिवादी आधुनिक युग ने हमारी कविता के सामने एक विशाल प्रश्नवाचक चिह्न लगा दिया है, विशेषकर उस कविता के सामने जो ध्यक्त जगत् में परोक्ष की अनुभूति और आभास से रहस्य और छाया-वाद की संज्ञा पाती आ रही है।

वह भावधारा मूलतः नवीन नहीं है, क्योंकि इसका वही प्रकट और वही छिपा सूत्र हम अपने साहित्य की सीमान्त-रेखा तक पाते हैं। कारण स्पष्ट है। किसी भी जाति की विचार-सरणि, भाव-पद्धति, जीवन के प्रति उसका दृष्टिकोण आदि उनकी संस्कृति से प्रसूत होते हैं। परन्तु संस्कृति की कोई एक परिभाषा देना कठिन हो सकता है, क्योंकि न वह किसी जाति की राजनीतिक व्यवस्था मात्र होता है और न केवल सामाजिक चेतना, न उसे नैतिक मर्यादा मात्र कह सकते हैं और न केवल धार्मिक विश्वास। देश-विदेश के जलवायु में विकसित जाति-विशेष के अन्तर्जगत् और बाह्य जीवन का वह ऐसा समष्टि-गत चित्र है जो अपने गहरे रंगों में भी अस्पष्ट और सीमा में भी असीम है—वैसे ही जैसे हमारे आँगन का आकाश। यह सत्य है कि संस्कृति की बाह्य रूपरेखा बदलती रहती है, परन्तु मूल तथ्यों का बदल जाना, तब तक सम्भव नहीं होता, जब तक उस जाति के पौरों के नीचे से वह विशेष भूलण्ड और उसे चारों ओर से घेरे रहनेवाला वह विशिष्ट वायु-मण्डल ही न हटा लिया जावे।

कविता के जीवन में भी स्थूल जीवन से सम्बन्ध रखनेवाला इतिवृत्त, सूक्ष्म सौन्दर्य की भावना, उसका चिन्तन में अत्यधिक प्रसार और अन्त में निर्जीव अनुकूलियाँ आदि भ्रम मिलते ही रहे हैं। इसे और स्पष्ट करके देखने के लिए, उस युग के वाच्य-साहित्य पर एक दृष्टि डाल लेना पर्याप्त होगा, जिसकी धारा, बीर-भाषा-कालीन इतिवृत्त के विषम शिलाखण्डों में से फूटकर निर्गुण-सगुण-भावनाओं की उर्वर भूमि में प्रसन्न-निर्मल और मधुर होती हुई, रीतिवादी नवद्विवाद के द्वार जल में मिलकर गतिहीन हो गयी। परिवर्तन का वही भ्रम हमारे आधुनिक वाच्य-साहित्य को भी नई रूप-रेखाओं में बाँधता चल रहा है या नहीं, यह कहना अभी सामयिक न होगा।

रीतिवादी नवद्विवाद से थके हुए कवियों ने, जब सामयिक परिस्थितियों से प्रेरित होकर तथा बोलचाल की भाषा में अभिव्यक्ति की स्वाभाविकता और प्रचार की सुविधा समझकर, राजभाषा का जन्मजान अधिकार खड़ीबोली को सौंप दिया, तब साधारणतः सोच निराश हो गए। भाषा सधीलेपन से मुक्त थी और उक्तियों में चमत्कार न मिला था। इससे साथ-साथ रीतिवाद की प्रतिनिधियाँ भी कुछ कम बेगवती न थी। अतः उस युग की कविता की इतिवृत्तमयता इतनी स्पष्ट हो चली कि मनुष्य की सारी कोमल

और सूक्ष्म भावनाएँ बिखोह कर उठी। इसमें सन्देह नहीं कि उस समय की अधिकांश रचनाओं में भाषा सचीली न होने पर भी परिष्कृत, भावसूक्ष्मता-रहित होने पर भी साहित्यिक, छन्द नवीनता-शून्य होने पर भी भावानुरूप और विषय रहस्यमय न रहने पर भी लोकपरिचित और संश्लेषित मिलते हैं। पर स्थूल सौन्दर्य की निर्जीव भावतियों ने यके हुए और कविता की परम्परागत नियम शृंखला से उबे हुए व्यक्तियों को, फिर उन्ही रेखाओं में बंधे स्थूल का न तो यथार्थ चित्रण रचिकर हुआ और न उसका रुचिजन आदर्श भाया। उन्हें नवीन रूपरेखाओं में सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति की आवश्यकता थी, जो छायावाद में पूर्ण हुई।

छायावाद ने नये छन्दबन्धों में, सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति को जो रूप देना चाहा वह खड़ी-बोली की साहित्यिक कठोरता नहीं सह सकता था। इन कवि ने वृद्धान् स्वर्ण-वार के समान श्रद्धेय शब्द को ध्वनि, वर्ण और धर्म की दृष्टि से नाप-नोच और काट-छाँटकर तथा कुछ नये गड़कर अपनी सूक्ष्म भावनाओं को बोधजनक बनेबग दिया। इस युग की प्रायः सब प्रतिनिधि रचनाओं में किसी-न-किसी अंग तक प्रकृति के सूक्ष्म सौन्दर्य में व्यक्त किसी पशोष मत्ता का आभास भी रहना है और प्रकृति के व्यष्टिगत सौन्दर्य पर चेतना का आरोप भी, परन्तु अभिव्यक्ति की विरोध सीली के कारण, वे वही सौन्दर्यानुभूति की व्यापकता, वही संवेदना की गहराई, वही कल्पना के सूक्ष्म रंग और वही भावना की मर्मरपिछता लेकर अनेक आशों को जन्म दे सकी हैं।

पिछले छायावाद की पार-पर हमारी कविता आज जिस नवीनता की ओर जा रही है, उसने घसपटला जैसे परिचित विरोधों में, सूक्ष्म की अभिव्यक्ति, वैज्ञानिक दृष्टिकोण का अभाव, यथार्थ से पलायनवृत्ति आदि नये जोड़कर, छायावाद की अनीन और वर्तमान से सम्बन्धहीन एक आकस्मिक आकाशचारी अन्तरिक्ष देने का प्रयत्न किया है। इन आशों में भी अभी जीवन में परीक्षा नहीं हो सकी है, अतः यह हमारे मानसिक जगत् में ही विरोध मूल्य रखते हैं।

जितने दीर्घकाल से वासनोन्मुख स्थूल सौन्दर्य का हमारे ऊपर रचना अधिकार रहा है, यह कहना व्यर्थ है। युगों से कवि को शरीर के अनित्यता और वही सौन्दर्य का लोभ भी नहीं मिलता था और जो मिलता था वह उसी के आकाश के लिए अनित्य रहता था। जीवन के निम्न स्तर से होना हुआ यह स्थूल, अस्ति की साहित्यिकता में भी निम्न गहरा स्थान बना रहा है यह हमारे कृष्णकाम्य का शृंगार-दर्शन प्रभावित कर रहा।

यह तो स्पष्ट ही है कि खड़ीबोली का सौन्दर्यहीन इतिवृत्त उसे दिया भी न सकता था। छायावाद यदि अपने समूहों आन्तरिक-प्रदेय से प्रकृति और जीवन के सूक्ष्म सौन्दर्य को अस्मय रंग-रूपों में अपनी आदना द्वारा गन्धित करने उपरिष्ठ न करना तो उम पाया तो, जो प्रतिवाद की दिग्गम भूमि में भी अपना स्थान खड़ा करने की कोशिश होना, यह कहना कठिन है। अनुपम की निम्नवाचना की चिन्ता अपने ही हुए जीवन और प्रकृति के सौन्दर्य को उल्लेख करके उल्लेख ईश्वर के साथ चित्रित करने वाली उम दुर्ग की अनेक इच्छा किसी भी साहित्य की सम्मानित कर सकेगी।

फिर मेरे विचार में तो सूक्ष्म के सम्बन्ध का बोनाहन सूक्ष्म में भी परिमाण में

अधिक हो गया है। छायावाद स्थूल की प्रतिक्रिया में उत्पन्न हुआ है, अतः स्थूल को उनी रूप में स्वीकार करना उसके लिए सम्भव न हुआ; परन्तु उसकी मौन्दर्य दृष्टि स्थूल के आधार पर नहीं है, यह कहना स्थूल की परिभाषा को महीन कर देना है। उसने जीवन के दैनिकतात्मक यथार्थ चित्र नहीं दिए, क्योंकि वह स्थूल में उत्पन्न सूक्ष्म सौन्दर्य-मन्त्र की प्रतिक्रिया थी, अतः यथार्थ सूक्ष्म के प्रति उपेक्षित यथार्थ की नहीं, जो मात्र की दम्पु है। परन्तु उसने अपनी शक्ति से शक्ति तक विस्तृत सूक्ष्म की सुन्दर और सजीव चित्रण में, हमारी दृष्टि को दोड़ा दोड़ाकर ही, उसे विह्वल जीवन की यथार्थता तक उठाने का पय दिखाया। इसी से छायावाद के मौन्दर्य-दृष्टा की दृष्टि कुत्सित यथार्थ तक भी पहुँच सकी।

यह पयार्थ-दृष्टि यदि सत्य सौन्दर्य-मन्त्र के प्रति निश्चल उदासीनता या विरोध लेकर आती है तब उसमें निर्माण के परमाणु नहीं पन भरते, इसका सजीव उदाहरण हमें अपनी विवृति के प्रति सजग पर सौन्दर्य-दृष्टि के प्रति उदासीन या विरोधी यथार्थ-दर्शनों के चित्रों की निष्क्रियता में मिलेगा।

हमारी सामयिक समस्याओं के रूप भी छायावाद की छाया में निहरे ही। राष्ट्रीयता को लेकर लिखे गए जय-परजय के गान स्थूल के घराबद पर स्थित सूक्ष्म अनुभूतियों में जो भाविकता ला सके हैं, वह किसी और युग के राष्ट्रीयता के सङ्केत या नहीं, इसमें संदेह है। सामाजिक आधार पर 'वह दीपशिला-सी शान्त, भाव में लीन' में तनूत वैधव्य का जो चित्र है, वह अपनी दिव्य सौन्दर्यता में अकेला है।

सूक्ष्म की सौन्दर्य-नुभूति और रहस्यानुभूति पर आश्रित गीत-काव्य अपने सौंदर्य रूपों में इतना परिचिन और भर्म-स्पर्शी हो सका कि उनके प्रवाह में युगों से प्रचलित सस्ती भावुकतामूलक और वामना के विवृत चित्र देने वाले गीत सहज ही बह पड़े। जीवन और कला के क्षेत्र में इनके द्वारा जो परिष्कार हुआ है, वह भोजन के योग्य नहीं। पर अन्य युगों के समान इन युग में भी कुछ निर्वीच अनुभूतियाँ तो रहेंगी ही।

जीवन की समष्टि में सूक्ष्म से इतने भ्रमहीन होने की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि वह तो स्थूल से बाहर कही अस्तित्व ही नहीं रखता। अपने व्यक्त सत्य के साथ अनुप्य जो है और अपने अग्रगत सत्य के साथ-वह जो कुछ होने की भावना कर सकता है, वही उसका स्थूल और सूक्ष्म है और यदि इनका ठीक मनुजन हो सके तो हमें एक परिपूर्ण मानव ही मिलेगा। जहाँ तक धर्मगत रुद्धिस्थ सूक्ष्म का प्रश्न है, वह तो केवल विधि-नियममय सिद्धान्तों का संग्रह है, जो अपने प्रयोगरूप को खोकर हमारे जीवन के विज्ञान में बाधक हो रहे हैं। उनके आधार पर यदि हम जीवन के सूक्ष्म को अस्वीकार करें तो हमें जीवन के ध्वन में लगे हुए विज्ञान के स्थूलों को भी अस्वीकार कर देना चाहिए। अज्ञान का जैना विकास निष्ठ है युगों में हो चुका है, विज्ञान का वैज्ञानिक विकास प्राकृतिक युग में हो रहा है—एक जिस प्रकार अनुपपन्न को नष्ट कर रहा है, दूसरा उनी प्रकार अनुप्य को। परन्तु हम हृदय से जानते हैं कि अज्ञान के सूक्ष्म और विज्ञान के स्थूल का समन्वय जीवन को स्वस्थ और सुन्दर बनाने में भी प्रयुक्त हो सकता है।

वह सूक्ष्म जिसके आधार पर एक कुत्सित से कुत्सित, कुरा से कुरा और दुर्बल

मे दुर्बल मानव, बानर या वनमानुष की पक्ति में खड़ा होकर, सृष्टि में सुन्दरतम ही नहीं, गति और बुद्धि में श्रेष्ठतम मानव के भी कन्धे से कन्धा मिलाकर, उससे प्रेम और सहयोग की साधिका याचना कर सकता है, वह मूल्य जिसके सहारे जीवन की विषम घनेतरूपना में भी एकता का तन्तु ढूँढकर हम, उन रूपों में सामञ्जस्य स्थापित कर सकते हैं, धर्म का रुढ़िगत सूदम न होकर जीवन का सूदम है। इससे रहित होकर स्थूल धर्म भोक्तृवाद द्वारा जीवन में वही विकृति उत्पन्न कर देगा, जो अध्यात्मपरम्परा ने की थी।

छायावाद ने कोई रुढ़िगत अध्यात्म या वांगत सिद्धान्तों का उचय न देकर हमें केवल समष्टिगत चेतना और मूलमगत सौन्दर्य-सत्ता की ओर जागरूक कर दिया था, इसी ने उसे यथार्थ रूप में ग्रहण करना हमारे लिए कठिन हो गया।

हमारा कवि भाक्ति और अनुभूत सत्य की परिधि लाँघकर न जाने कितने भ्रष्ट-परीक्षित और अपरीक्षित मिडान्त बटोर लाया है और उनके मापदण्ड से उसे नापना चाहता है, जिसका मापदण्ड उसका ममम जीवन ही हो सकता था। अतः छायावाद के मूल्य का खरा-खोटापन बताने की कोई बसोटी नहीं है।

छायावाद का जीवन के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण नहीं रहा, यह निर्विवाद है, परन्तु कवि के लिए यह दृष्टिकोण कितना आवश्यक है, इस प्रश्न के कई उत्तर हैं।

वास्तव में जीवन के साथ इस दृष्टिकोण का वही सम्बन्ध है जो शरीर के साथ शल्यशास्त्र और विज्ञान का। एक शरीर के खण्ड-खण्डकर उसके सम्बन्ध में सागं ज्ञानव्यं जानकर भी उसके प्रति नीतराग रहता है, दूसरा जीवन को विभक्त कर उसके विविध रूप और मूल्य को जानकर भी हमें उसके प्रति अनुरक्ति नहीं देता। इस प्रकार यह बुद्धि-प्रभूत चिन्तन में ही अपना स्थान रखता है। इसीलिए कवि को इससे विपरीत एक रागात्मक दृष्टिकोण का सहारा लेना पड़ता है, जिसके द्वारा वह जीवन के सुन्दर और कुत्सित को अपनी संवेदना में रँग कर देता है। वैज्ञानिक दृष्टिकोण जीवन का बौद्धिक मूल्य देता है, चित्र नहीं; और यदि देता भी है, तो वे एक एक मासपेची, सिरा, ग्रन्थि आदि दिखाते हुए उन शरीर-चित्र के समान रहते हैं, जिसका उपयोग केवल शरीर-विज्ञान के लिए है। प्रायः का बुद्धिवादी युग चाहता है कि कवि बिना अपनी भावना का रँग बदले यथार्थ का चित्र दे, परन्तु इस यथार्थ का कला में स्थान नहीं, क्योंकि वह जीवन के किसी भी रूप से हमारा रगात्मक सम्बन्ध नहीं स्थापित कर सकता। उदाहरण के लिए हम एक महान् और एक माघारण चित्रकार को ले सकते हैं। महान् पढ़ने यह जान लेगा कि कितने दृष्टिकोण से एक वस्तु अपनी महज मामिवता के साथ चित्रित की जा सकेगी और तब दो-चार टेडी-मेडी रेखाओं और दो-एक रंग के धब्बों से ही दो छान में अपना चित्र समाप्त कर देगा; परन्तु साधारण एक-एक रेखा को उचित स्थान पर बैठा-बैठाकर उस वस्तु को ज्यों-का-त्यों कागज पर उतारने में मारी शक्ति लगा देगा। यथार्थ का पूरा चित्र तो पिष्टता ही है, परन्तु वह हमारे हृदय को छू न सकेगा। छू तो वही भ्रष्टा मकना है, जिसमें चित्रकार ने रेखा रेखा न मिलाकर आत्मा मिलाई है।

कवि की रचना भी ऐसे क्षण में होती है, जिसमें वह जीवन ही नहीं अपने

गम्भीर प्राण-प्रवेश में गन्तु-विशेष के साथ जोड़ित रहता है, इसी में उमरा सम्मान विन
 अपनी परिचित इकाई में भी मनीषा के स्तर पर स्तर और एक स्थिति में भी मानिष्य
 के रूप पर रूप गोचर जाता है। यदि जीवन के निम्नस्तर में भी वाच्य के उपादान
 ना करता है, परन्तु वे उर्मा के होकर गहरा धनिष्ठादि करने और उसके गन्तात्मक
 दृष्टिकोण में ही मनीषा या करने।

यह गरीब दृष्टिकोण वास्तव में कुछ अन्वेषात्मक भी नहीं है, बरन्त प्रत्येक
 धारि और ज्ञान के जीवन में यह, एक न एक समर आता ही रहता है। विशेष रूप में
 यह उग माध्य का योग्य है, जो पौष्टी के समान हमारे जीवन की कठोरता, कर्तव्यता,
 विषमता धारि को एक गिनगाता में रूँव देता है। अब हम पहले-पहल जीवन-संक्रम में
 प्रवृत्त होते हैं, जब धारि दृष्टि को समझता में ही पथ के कुछ पथ १ को रगिनी और
 सगि की शुरुभि में ही पौष्टी को मुक्तानि करने चलते हैं। परन्तु जंग-जंग सपने में हमारे
 स्वप्न टूटने जाते हैं, कल्पना के पथ भटने जाते हैं, रंग-रंग हमारे दृष्टिकोण की रगिनी
 पौष्टी पकनी जाती है और धन में पवित्र रंगों के साथ इसके भी रग चुन जाते हैं। यह
 उग धार्यव्य का गूँचक है, जिसमें हमें जीवन में न कुछ पाने की धारणा रहती है और न देने
 का उत्साह। केवल जो कुछ पाया और दिया है, उसी का हिमाव बुद्धि करती रहती है।

जीवन या राष्ट्र के किसी भी मजान् स्वप्नदृष्टा, नवनिर्माता या कलाकार में यह
 धार्यव्य सम्भव नहीं, इसी में धाव न कबीन्द्र वृद्ध है न बाधू। इनमें जीवन के प्रति वैज्ञा-
 निक दृष्टिकोण का अभाव नहीं, निन्तु वह एक मृदनात्मक भावना में अनुगातिन रहता
 है। विश्लेषणात्मक तथा प्रधानतः बौद्धिक होने के कारण वैज्ञानिक दृष्टिकोण एक और
 जीवन के अन्वष्ट रूप की भावना नहीं कर सकता और दूसरी ओर चिन्तन में ऐकान्तिक
 होता चला जाता है। उदाहरण के लिए हम अपनी राष्ट्र या जनवाद की भावना से मकते
 हैं, जो हमारे युग की विशेष देन है। वैज्ञानिक दृष्टिकोण से हम अपने देश के प्रत्येक भू-
 खण्ड के सम्बन्ध में सब ज्ञानव्य जानकर मनुष्य के साथ उसका बौद्धिक मूल्य भी करके
 और वर्ग-उपवर्गों में विभक्त मानव-जीवन के सब रूपों का विश्लेषणात्मक परिचय प्राप्त
 कर, उसके सम्बन्ध में बौद्धिक निरूपण दे सकेंगे; परन्तु खण्ड-खण्ड में व्याप्त एक विशाल
 राष्ट्रभावना और व्यष्टि में व्याप्त एक विराट् जनभावना हमें इस दृष्टिकोण से ही नहीं
 मिल सकती। केवल भारतवर्ष के मानचित्र बाँटकर, जिस प्रकार राष्ट्रीय भावना जागृत
 करना सम्भव नहीं है, केवल दातारज के मोहरों के समान व्यक्तियों को हटा-बड़ाकर जैसे
 जनभावना का विकास नठिन है, केवल वैज्ञानिक दृष्टिकोण से जीवन की गहराई और
 विस्तार नाप लेना भी वैसा ही दुस्तर कार्य है। इसी से प्रत्येक युग के निर्माता को धार्य-
 दृष्टा ही नहीं स्वप्न-दृष्टा भी होना पड़ता है।

छायावाद के कवि को एक नये सौन्दर्य-स्तोक में ही यह भावात्मक दृष्टिकोण
 मिला, जीवन में नहीं; परन्तु यदि इसी कारण हम उसके स्थान में केवल बौद्धिक
 दृष्टिकोण की प्रतिष्ठा कर जीवन को पूर्णता में देखना चाहेंगे, तो हम भी धनपथ
 ही रहेंगे।

पलायनवृत्ति के सम्बन्ध में हमारी यह धारणा बन गयी है कि वह जीवन-संप्रान में

अनमर्थ छायावाद की अपनी विशेषता है। शाय तो यह है कि युगों से, परिचित से अपरिचित, भौतिक से अध्यात्म, भाव से बुद्धिपस, यथार्थ से आदर्श आदि की ओर मनुष्य को ले जाने और इसी क्रम से लौटाने का बहुत कुछ श्रेय इसी पलायनवृत्ति को दिया जा सकता है। यथार्थ का सामना न कर सकने वाली दुर्बलता ही इसे जन्म देती है, यह कथन चिन्ता पर परीक्षित है, इसका सबल प्रमाण हमारा चिन्तन-प्रधान ज्ञान-युग दे सकेगा। उस समय न ज्ञान किसी बटोर सपर्यं से निश्चेष्ट थी न किसी सर्वशक्तिनी हार से निर्जीव, न उसका घर घन-धान्य से घून्य था और न जीवन सुख-सन्तोष से, न उनके सामने सामाजिक विवृति थी और न सांस्कृतिक ध्वंस। परन्तु इन सुविधायो से अग्नि परिचय के कारण उसका ताप्य, भौतिक को भूलकर चिन्तन के महीन सोक में भटक गया और उपनिषदों में उमने अपने ज्ञान का ऐसा सूक्ष्म विस्तार किया कि उसके बुद्धिजीवी जीवन को फिर से स्पूल की ओर लौटना पड़ा।

व्यक्ति के जीवन में भी यह पलायनवृत्ति इतनी ही स्पष्ट है। सिद्धार्थ ने जीवन के घघों में पराजित होने के कारण महाप्रस्थान नहीं किया, भौतिक सुखों के अग्नि परिचय ने ही पचाकर उनकी जीवनधारा को दूसरी ओर मोड़ दिया था। आत्मा भी व्यावहारिक जीवन में, पढ़ने से जी घुराने वाले विद्यार्थी को, जब हम खिलौनों से घेरकर छोड़ देने हैं, तब कुछ दिनों के उपरान्त वह स्वयं पुस्तकों के लिए विचल हो जाता है।

जीवन के और साधारण स्तर पर भी हमारी इस धारणा का समर्थन हो सकेगा। विधियों में खेन की रक्षा करने के लिए मधान पर बैठा हुआ कृषक, जब अचानक खेन और विधियों को भूलकर बिरहा या चैती या उठना है, तब उसमें खेन-अनिहान की कथा न बहकर अपनी किसी मिसन-बिरह की स्मृति ही दोहराना है। चक्की के बठिन पापाग को अपनी माँसों से कोमल बनाने का निष्पन्न प्रयत्न करती हुई दरिद्र स्त्री, जब इस प्रयत्न को रागमय करती है, तो उसमें चक्की और अन्न की बात न होकर, किसी आश्रयन में पड़े भूत की मार्मिक कहानी रहती है। इसे चाहे हम यथार्थ की पूर्ति बहे, चाहे उमने पलायन की बुद्धि, वह परिभाषानीत मन की एक आवश्यक प्रेरणा तो है ही।

छायावाद के जन्मकाल में मध्यम वर्ग की ऐसी ज्ञानि नहीं थी। आर्थिक प्रश्न इतना उभ नहीं था, सामाजिक विपत्तियों के अग्नि हम मशपूर्ण शोक के साथ आत्मा के ममान शायुन नहीं हुए थे और हमारे सांस्कृतिक दृष्टिकोण पर धमन्तोष का इतना स्पष्ट रंग भी नहीं पड़ा था। तब हम कैसे बह सकते हैं कि बेचन सपर्यंम यथार्थ जीवन से पलायन के लिए ही, उन वर्ग के कवियों ने एक मूढम भावजगत् को अपनाया। हम बेचन इतना बह सकते हैं कि उन परिस्थितियों ने आत्मा की निराशा के लिए घरायल बनाया।

उम युग के कविपय कवियों की कोमल भावनाएँ तो बागमार की बटोर निजियों से टपराकर भी बर्बाद नहीं हो सकीं; परन्तु इसी कोमलता के आधार पर हम उन कवियों को जीवन-सपर्यं में नहीं टहरा सकेंगे।

छायावाद के आरम्भ में जो विवृति थी आत्मा बह अननुप हो गयी है। उम मन्द की ज्ञानि की चिनगारी आत्मा मह्य-मह्य लपटों में फैलकर हमारे जीवन को लार रिदे दे रही है। परन्तु आत्मा भी तो हम अपने पाल् चिन्तन में बुद्धि से लार-लारकर निदानों

के प्रति ही बना रहे हैं। हमारे विद्वानों की चर्चारीत बनकर ही जो पद्यार्थ का माता है, उसे भी हमारे हृदय के बन्द द्वार में टकरा-टकराकर ही गीतना पड़ गया है। कल्प में हमने जीवन को अपने मस्तिष्क गोलार्ध के साथ न स्वीकार करके, एक स्थिर बीड़र दृष्टि-कोण में लुभ कर रखा है। इसी में जैसे यथार्थ में साक्षात् करने में धनमय छायावाद का भावना में पतावन सम्भव है उसी प्रकार यथार्थ को मस्तिष्का स्वीकार करने में धनमय प्रगतिवाद का विचार में पतावन गहरा है। और यदि विचारकर देखा जाय, तो जीवन में केवल भावनायु में पतावन उतना जानिब नही, बिना जीवन में केवल बुद्धिधर्म में पतावन, क्योंकि एक हमारे कुछ धर्मों को मस्तिष्क में कर जाता है और दूसरा हमारा मनुष्य मस्तिष्क जीवन में बना है।

यदि इन सब उपपत्तियों को धारण हम लिखने और धार के कान्य की, एक विप्लव धारणा पर उदात्त दृष्टिकोण में परीक्षा करें, तो हमें दोनों में जीवन के निर्माण और प्रगापन के सूक्ष्म तत्त्व मिल रहेंगे। ब्रिज युग में कवि के एक और परिचय और उन्नेक रूप का और दूसरी और धारण और उद्देश्यजनन इतिवृत्त, उसी युग में हमने भावनायु और सूक्ष्म सौन्दर्य-भाषा की गोल की थी। धार वह भावनायु के बाने-बाने और मूलन सौन्दर्यजनन के मनु-मनु में परिचय हो चुका है; वह स्पष्ट व्यक्त उसकी दृष्टि को विचार देगा। यदि हम पहले किसी सौन्दर्य-दृष्टि और धार की यथार्थ-मृष्टि का समन्वय कर सकें, पिछली मस्तिष्क भाषा में बुद्धिवाद की सुप्ता की स्निग्ध बना सकें और पिछली सूक्ष्म केवला की, व्यापक मानवता में प्राण-प्रतिष्ठा कर सकें, तो जीवन का सामञ्जस्यपूर्ण चित्र है सकेंगे। परन्तु जीवन के प्रत्येक क्षेत्र के समान हविता का भविष्य भी अभी प्रति-दिन ही है। पिछले युग की कविता अपनी ऐश्वर्य-राशि में निश्चय है और धार की, प्रतिक्रियात्मक विरोध में गतिवती। समय का प्रवाह जब इन प्रतिक्रिया को स्निग्ध और विरोध को कोमल बना देगा, तब हम इनका उचित समन्वय कर सकेंगे, ऐसा मेरा विश्वास है।

इस विश्वास के लिए पर्याप्त कारण हैं। छायावाद धार के यथार्थ से दूर जान पड़ने पर भी भारतीय काव्य की मूल प्रेरणाओं के निकट है। उसके प्रतिनिधि कवि, भारतीय संस्कृति, दर्शन तथा प्राचीन साहित्य से विशेष परिचित रहे। पश्चिमीय और बंगला काव्य-साहित्य में उनका परिचय हुआ अवश्य, परन्तु उनका अनुकरण मात्र काव्य को इतनी समृद्धि नहीं दे सकता था। विशेषतः बंगला से उन्हें जो मिला, वह उत्तमः भारतीय ही था, क्योंकि कबीन्द्र स्वयं भारतीय संस्कृति के सबसे समर्थ प्रहरी हैं। उन्होंने अपने देश की अध्यात्म-मुद्रा से पश्चिम का मृत्तिका-पात्र भर दिया, इसी से भारतीय कवियों ने उनके दान को अपना ही मानकर ग्रहण किया और पश्चिम ने कृतज्ञता के साथ।

प्रकृति पर केवल व्यक्तित्व का आरोप, कल्पनाओं की समृद्धि, स्वानुभूत सुख-दुःखों की अभिव्यक्ति, इस काव्य की ऐसी विशेषताएँ हैं, जो परस्पर सापेक्ष रहेंगी।

जहाँ तक भारतीय प्रकृतिवाद का सम्बन्ध है, वह दर्शन के सर्ववाद का काव्य में भावना अनुवाद कहा जा सकता है। यहाँ प्रकृति दिव्य शक्तियों का प्रतीक भी बनी, उसे जीवन की सजीव संगिनी बनने का अधिकार भी मिला, उनमें अपने सौन्दर्य और शक्ति

द्वारा अलङ्कार और व्यापक परम तत्त्व का परिचय भी दिया और वह मानव के रूप का प्रतिबिम्ब और भाव का उद्दीपन बनकर भी रहो ।

वेदकालीन मनीषी उसे अजर सौन्दर्य और अजन्म शक्ति का ऐसा प्रतीक मानता है, जिसके बिना जीवन की स्वयं गति सम्भव नहीं । वह मेघ को प्राकृतिक परिणाम नहीं, सैन्य व्यक्तित्व के साथ देखता है :

• मुजातासो जनुषा स्वमवक्षसो दिनो अर्का अमृतं नाम मेजिरे ।^१

ऐसे चित्रगीतों ने मेघदूत के मेघ से लेकर आज तक के मेघ-गीतों को चिन्ती रूप-रेखा दी है, यह अनुमान कठिन नहीं ।

बादल घरजो !

घेर घेर घोर गगन धाराधर ओ !

सलित ललित काले घुँघरासे,

बाल कल्पना के-से पासे,

विद्युत् ध्रुवि उर में कबि नव जीवन बाले !

खज छिपा नूतन कविता फिर भर दो !—निराला

इस गति की रूप-रेखा ही नहीं, इसका स्पन्दन भी ऐसी सनातन प्रवृत्ति से सम्बद्ध है, जो नये-नये रूपों में भी तत्त्वनः एक रह सकी ।

खड़ीबोली का वैतालिक प्रकृति की रूपरेखा को प्रधानता देना है—

अपुग्ग्वला पहन तारक मुक्त-माला

दिग्याम्बरा धन अलौकिक शौमुदी से,

भाबों बरी परम मुग्धकरी हुई थी

राका-कलाकर-मुखी रजनीपुरगम्भी !—हरिप्रोथ

छायावादी का कवि रेखाओं से अधिक महत्त्व स्पन्दन को देता है—

और उसमें हो खता जैसे सहज सविलास

मंदिर माधव यामिनी का धीर पद-विन्यास ।

कालिमा धुलने लगी धूलमें लगा आलोक,

इसी निमृत्त अनन्त में बसने लगा अब लोक;

राशिराशि नखत-कुसुम की अर्चना अध्वान्त,

बिखरती है, तामरस-सुन्दर चरल के प्रान्त ।

मनु निरखने लगे ज्यों-ज्यों यामिनी का रूप,

यह अनन्त प्रगाढ़ द्युमा फैलती अघट्ट !—प्रसाद

प्रमादजी अपनी सुनहली तूलिया से इसा का चित्र खींचने हैं—

बिखरी अलक ज्यों तर्क-जात !

या एक हाथ में कर्भकलश वसुधा का जीवन-सार लिये,

१. कत्याणायं उत्पन्न, क्योतिर्मय दक्षवासे इति आवाश के यायकों को क्याति अमर है । ऋ० ५१५७१५

दूसरा विचारों के नम को या मधुर अमय प्रबलम्ब दिखे,
त्रिवली थी त्रिगुण तरंगमयी आलोक-वसन लिपटा भरात;
यह रूप-दर्शन हमें ऋग्वेद की उपा के सामने खड़ा कर देता है—

एषा दिवदुहिता प्रत्यर्दश व्युच्छन्तो शुरुवासा ।

विश्वस्येशाना १ ॥

कामायनी में श्रद्धा के मुख के लिए कवि ने लिखा है—

खिला हो ज्यों बिजली का फूल मेघ-जन बीच गुलाबी रंग ।

इससे हजारों वर्ष पहले अथर्व का कवि लिख चुका है—

सिन्धोर्गमोसि विद्युतां पुणम् । २

उदयाचल से बाल हंस फिर, उड़ता अम्बर में अवदात ।—पल
आदि पक्षियों में हंस के रूप से सूर्य का जो चित्र चित्रित किया गया है, वह भी अथर्व के
निम्न चित्र से विशेष साम्य रखता है—

सहस्रहृष्यं विद्यतावस्य पञ्चो हरेर्हसस्य पततः स्वर्गम् । ३

आधुनिक कवियों के लिए आज की परिस्थितियों में प्राचीन मनीषियों का अनु-
करण करना सम्भव ही नहीं था, पर उनकी दृष्टि की भारतीयता से ही उनकी रचनाओं
में ये रंग आ गये, जो हम देश के काव्य-पट पर विशेष खिन सकते थे ।

विश्व के रहस्य से सम्बन्ध रखनेवाली जिज्ञासा जब केवल बुद्धि के सहारे गति-
शील होती है, तब वह दर्शन की सूक्ष्म एकता को जन्म देती है और जब हृदय का आश्रय
लेकर विकास करती है, तब प्रकृति और जीवन की एका विविध प्रश्नों में व्यक्त
होती है ।

अथर्व का कवि प्रकृति और जीवन की गतिशीलता को विविध प्रश्नों का रूप
देता है—

कथं वातं मेतयति कथं न रमते भवः ।

किमाप. सगंधं प्रेम्सतीनेत्यमित कदाचन ॥ ४

ऐसी जिज्ञासा ने हमारे वाक्य को भी एक रहस्यमय सौन्दर्य दिया है —

किसके अन्तःकरण-अभिर में अलित अयोम का लेकर मोती,

आँसु का बादल बन जाता फिर सुवार की चपल होती ?—प्रगाढ़

१. यह आकाश की पुत्री अपने उज्ज्वल आलोक-परिधान से बेधित किरणों से उन्मत्त
नयीन और विश्व की समस्त जितियों की रक्षायिनी है ।

२. तू सन्तुष्टों का सार है, तू विमलियों का बूल है ।

३. आकाश में उड़ना तुम्हें वह उज्जरने हंस (सूर्य) छावनी सहस्रों वर्ष और पात्रा तक
पंस फँसाये रहता है ।

४. यह सनीर क्यों नहीं खन पाता ? भन भी क्यों नहीं एक ही बरतु में रमता ?
(दोनों क्यों खनन हैं ?) कौन-से सत्य तक पहुँचने के बिन्दु (अन्त के समान)

कथं वातं मेतयति कथं न रमते भवः ?

अलि ! किस स्वप्नों की भाषा में इमित करते तब के पात ?

कहाँ प्रात को क्षिपती प्रतिदिन वह तारक-स्वप्नों की रात ?—पन्त

संस्कृत-काव्यों में प्रकृति दिव्यता के सिंहासन से उतरकर मनुष्य के पग से पग मिलाकर चलने लगती है, अतः हम मानव-आकार के समान ही उसकी यथार्थ रूपरेखा देखते हैं और हृदय के साथ बूढ़ स्पन्दन सुनते हैं ।

कल्याण और प्रकृति के मर्मज्ञ मधुभूति और प्रेम तथा प्रकृति के विरोधज्ञ कालिदास ने प्रकृति को उसकी यथार्थ रेशाओं में भी अंकित किया है और जीवन के हर स्वर से स्वर मिलानेवाली सगिनी के रूप में भी । संस्कृत काव्यों में चेतन ही नहीं जड़ भी मानव-मुक्त-दुःख से प्रभावित होते हैं ।

दुःखिनी सीता के साथ—

एते ददन्ति हरिणा हरिसं विमुच्य हंसाश्च शोकविपुरा करुणं ददन्ति ।

हरित तृण छोड़कर मृग रोते हैं, शोक-विधुर हंस करुण कन्दन करते हैं । इतना ही नहीं, मनुष्य के दुःख से 'अपि प्राक् रोदित्यपि दत्तति वयस्य हृदयम्'—पापाण भी भ्रान्तुओं में पिघल उठते हैं, वज्र का हृदय भी बिदीर्ण हो जाता है । इसी प्रकार विधुर धृज के विषाप से 'अकरोत् पृथ्वीरुहानपि स्रुत-दासा-रस-वाप्यदूषितान्'—बूझ अपनी शाखाओं के रस-रूपी मधु-विन्दुओं से गीले हो जाते हैं ।

हिन्दी-काव्य में भी इसी प्रवृत्ति ने विभिन्न रूप पाये हैं । निर्गुण के उपासकों ने प्रकृति में रहस्यमय अत्यन्त के सौन्दर्य और शक्ति को प्रत्यक्ष पाया, सगुण भक्तों ने, उन्हीं अपने व्यक्त इष्ट की रहस्यमयी महिमा और मुपमा की सजीव सगिनी बनाया और रीति के अनुयायियों ने उसे प्रसाधन मात्र बनाने के प्रयास में भी ऐसा रूप दे डाला, श्रमके बिना उनके नायक-नायिकाओं के शरीर-सौन्दर्य और भावों का कोई नाम-रूप ही असम्भव हो गया ।

लखीबोली के कवियों ने अपने काव्य में जीवन और प्रकृति को, वैसे ही सजीव, स्वतन्त्र, पर जीवन की सनातन महिमायिनी के रूप में अंकित किया है, जैसा सम्पूर्ण काव्य के पूर्वार्द्ध में मिलता है । प्रियप्रवास की तपस्विनी राधा का पवन-दून, साकेत की वन-धामिनी सीता को घेरने वाले मृग-विहग-लता-वृक्ष, सबके चित्रण में स्पष्ट सरल रेखाएँ और सूक्ष्म स्पन्दन मिलेगा । प्रकृति को सगिनी के रूप में ग्रहण करने की प्रवृत्ति इतनी भारतीय है कि उत्कृष्ट काव्यों से लेकर लोकगीतों तक व्याप्त हो चुकी है । ऐसा कोई लोकगीत नहीं, जिसमें मनुष्य अपने सुख-दुःख की कथा कोयल-पपीहा, सूर्य-चन्द्र, यथा-यमुना, घाम-नीम आदि को न सुनाता हो और अपने जीवन के प्रश्न सुलभाने के लिए प्रकृति से सहायता न माहता हो ।

छायावाद में यह सर्ववाद अधिक सूक्ष्म रूप पा गया है, जिसमें जड़ तत्त्व से चेतन की अभिन्नता, सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति की जन्म देनी है और व्यष्टिगत चेतना से व्यापक चेतना की एकता, भावात्मक दर्शन सहज कर देती है । इसी से नवि रूप-दर्शन को एक विराट् पीठिका पर प्रतिष्ठित कर उसे महत्ता देना है और व्यक्तिगत सुख-दुःखों को जीवन के अनन्त क्रम के साथ रखकर उन्हें विस्तार देना है । प्रकृति के रूप-दर्शन की अभिव्यक्ति के

विष्णु अपने सभी प्राचीनतम अवस्था में ही रहती है, जो एक अद्वैत-भाव को प्राप्त करता है।
 यदि वह मुनिवर्ग के सभी सौंदर्य-वस्तुओं में ही समाहित करने के लिए अपने
 प्रकृति में ऐसा वातावरण तैयार करता है, जो एक अद्वैत-भाव प्रकृति में प्रत्यक्ष प्रतीति
 प्रदान करता है। यदि प्रकृति अपने सभी भागों की परिभाषा ही नहीं, बल्कि वह
 होती है—

हनु-विमुक्ति का जन्म-सा मेरी छाता का चक्रिय ।—मन
घोष नहीं का छाती ग-मन्ता में यह भूष जाता है कि प्रहरी के रूप में मिनने-तुनने वाली
के दृष्टि में नाथ है छात्र का की मंजरा दृष्टि के रूप को मंजरी ही मिन जाती है—

भंडारा भण्डोर गजेंद्र ने बिजली है मोरह-पाया.

पावन पुनः शुभ्य हृदय को लहने का डेरा डाला !—प्रवाद

[illegible]

दुसरे हिम जल से सोचन

अथसिला तन अन्विला-अन

धृति से भरा स्वभाव-बुद्धि

मृदुल-द्वि पृथुल सरसपनः

स्वनिश्चित से गुलाब के फूल

तुम्हीं सा या मेरा बचपन !—पन्ना

आदि में गुलाब के विभिन्न रंगों में अर्धविले कून और मनुष्य के शरीर का जो एक चित्र मिलता है, वह अपनी परिधि में प्रकृति और जीवन का रूप-दर्शन ही नहीं स्पन्दन भी करता चाहता है; अतः भाव-चित्र ही रूप-गीत हो जाता है।

छापागुण के यथार्थ जिव भी इसी तूलिका से भक्ति हुए हैं, इसी से उनमें एक प्रकार की सूझमता या जाना स्वाभाविक है। 'वह क्रूर काल-ताण्डव की स्मृति-रेखाओं' में विधवा की दीप्त वरणा, 'चला, या रहा मोन घँघँसा' में मनु के पुत्र का सशक्त व्यक्तित्व, 'वह जलधर जिसमें चपला या श्यामलता का नाम नहीं' में शब्दा की व्यथाजनित जड़ता आदि, इसी प्रवृत्ति का परिचय देते हैं।

प्रवृत्ति और जीवन के तादात्म्य के कारण छायावाद के प्रेम-गीतों के भाव में 'संग में पावन गंगा-स्नान' की पवित्रता और रूप में 'गूँड़ रहस्य बना साकार' की व्यापकता पायी।

नारी का चित्र मानो स्वयं प्रकृति का चित्र है—

मुम्हों हो स्फूहा अम्भु धौ, हास, सृष्टि के उर की साँस,—पन्त

बह कामायनी जयत की मंगलकामना धकेली

में जो मंगलमयी शक्ति है, उसके सौन्दर्य के प्रति भी कवि सजग है—

रिमल मधुराका धौ, इवालों में पारिजात-कानन खिलता;

धीर द्रव सौन्दर्य को संकीर्ण बना लेने की प्रवृत्ति का भी उसे ज्ञान है—

पर सुमने लो पाया सदैव उसकी सुन्दर अङ्ग देह मात्र,

सौन्दर्य-जलधि से मर साये केवल तुम अपना गरल-पाय ।

इस विवृति के कारण की ओर भी सवेत स्वाभाविक है—

तुम भूत गये पुरुषत्व मोह में बुद्ध सत्ता है नारी की !—प्रभाव

छाया-युग के भावगत सर्ववाद ने नारी-सौन्दर्य के प्रति कवि की दृष्टि में वही

पवित्र विस्मय और उल्लान भर दिया था जिसमें

सरल निशिर-धौत पुण्य देखता है एकटक किरण-कुमारी को !—निराला

सत्तालीन राष्ट्रीय जागरण भी इस प्रवृत्ति के उत्तरोत्तर विवाम में सहायक हुआ; क्योंकि

उग अमृति के मूत्रधार व्यावहारिक धरतल पर ही नहीं, जीवन की मूढम व्यापकता में भी

नारी के महत्व का पता था बूके थे । दीर्घकालीन जड़ता के उपरान्त भी जब वह मुक्ति के

आज्ञान मात्र पर आरोप रक्त लोल देने के लिए आ खड़ी हुई, तब राजनीति, समाज, राज्य

सभी ने उसे विस्मय से देखा ।

राज्य में उसका ऐसा भावगत विमर्श वहाँ तक उपयुक्त था, वह प्रश्न भी सम्भव

है ।

नारी की सामाजिक स्थिति के सम्बन्ध में, उस समय तक बहुत-से आन्दोलन बन

बूके थे, उसके जीवन की बटोर सीमा-रेखाओं को कोमल करने के लिए भी प्रयत्न हो रहे

थे । अपने विरोध दृष्टिकोण और समय से प्रभावित कवियों ने उसे अपने भावशक्त में जँगी

मुक्ति दी, उगवा भनोईनामिक प्रभाव भी विशेष ध्यान देने योग्य है । हिन्दी को बहुत

मनीष बनारस देगने-देगने वह मकीर्ण हो जाता है तथा हिन्दी को एक विज्ञान वृत्तभूमि में

एकदम देखता, उसे कुछ विज्ञान बनने की प्रेरणा देता है । सौन्दर्य की स्फूर्त बनना में धुनि

मिलने ही नारी की प्रवृत्ति के समान ही रहस्यमय शक्ति और सौन्दर्य प्राप्त हो गया, जिसने

उसके मानसिक अंग में निरुपनी मकीर्णता धो डाली ।

कवि के लिए यह प्रवृत्ति वहाँ तक स्वाभाविक थी, इसे प्रमाणित करने के लिए

हमारे पास बला और सङ्घर्ष का बहुत विविध और घट्टत जय है । यदि आदिम मयरे

काँच में भी पुण्य अपने पार्श्व में खड़ी नारी की रूपरेखा प्रवृत्ति में देग गया और तब भी

जीवन के व्यावहारिक धरतल पर टहरने में समर्थ हो गया, तो निश्चय ही यह प्रवृत्ति

आज कोई ऐसा धरदार न करेगी । कारण यह दृष्टि इन्हीं भारतीय रही कि जीवन में

अनेक बार परीक्षा हो चुकी है । इनके अभाव में नारी को केवल विज्ञान का साधन

बनना होता पड़ा, पर इस प्रवृत्ति के साथ उसके जीवन की विशेष शक्ति और व्यावहारिक

मिल गयी । आन्तर्गत की नारी काहे अपने व्यक्तिगत जीवन के लिए विशेष दृष्टिकोण न

प्राप्त कर गयी हो, पर उसकी शक्ति ने पुरुष की आत्मना-व्यवसायी दृष्टि को एक ही

काल तक जहाँ का तहाँ टहरा दिया—इसी से आज का धृःशामपरायणारी पुरा
पर आघात बिन्दु बिना एक पग बढ़ने का भी अवकाश नहीं पाता ।

इसके अनिर्दिष्ट कलाकार के लिए सौन्दर्य में ही अनुभूति मद्र है, अतः
सौन्दर्य को इतिवृत्त बनाकर कहने का प्रयास नहीं करना । विशेषतः उम युग के कला
के लिए यह और भी कठिन है, जब बाह्य विषमताएँ पार कर आन्तरिक एकता स्
करना ही लक्ष्य रहे । जिन कारणों से कवि ने प्रकृति और जीवन के यथार्थ को दर्
रेखाओं से मुक्त करके, उसमें सामग्र्य की खोज की, उसी कारण से वह मारी को
कठोर यथार्थ में बाँधकर काव्य में स्थापित न कर सका ।

स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति हमारे लिए नवीन नहीं, क्योंकि हमारे काव्य का
महत्त्वपूर्ण अंश ऐसी अभिव्यक्तियों पर आश्रित है । वेदगीतों की एक बहुत बड़ी सहा
बोध और स्वानुभूत उत्साह-विपाद को स्वीकृति देती है । सस्कृत और प्राकृत काव्यों में
रचनाएँ अक्षेप माधुर्यमयी हैं, जिनमें दृश्य-चित्रों के सहारे मनोभाव ही व्यक्त किने म
हैं । निर्गुण-काव्य में आदि से अन्त तक, स्वानुभूत मिषन-विरह ही प्रेरक शक्ति है । सगु
भक्तों के गीत-काव्य में मुख्य-मुख, सयोग-वियोग, आशा-विरासा आदि ने जो मर्मस्पर्शित
पायी है, उसका ध्येय स्वानुभूति को ही दिया जाएगा । सब प्रकार की मनकारिता में मू
सरल लोकगीतों में जो अन्तरतम तक प्रवेश कर आनेवाली भावनीयता है, वह भी स्वानु
भूतिमयी ही मिलेगी ।

इस प्रकार की अभिव्यक्तियों में भाव रूप चाहता है, अतः चीनी का कुछ सवेन
मयी हो जाना सहज सम्भव है । इसके अनिर्दिष्ट हनारे यही नरेशचिन्मन का बहुत विभाग
हो जाने के कारण जीवन-रहस्यों को स्पष्ट करने के लिए एक सकेतमय चीनी बहुत पहले
बन चुकी थी । अरुण दर्शन में लेकर आत्मिक काव्य-कथा तक सबने ऐसी चीनी का प्रयोग
किया है, जो परिचित के माध्यम से अपरिचित और स्वरूप के माध्यम से मूढम तक
पहुँचा सके ।

अवश्य ही दर्शन और काव्य की चीनियों में अन्तर है, परन्तु यह अन्तर रूपगत
है, तत्त्वगत नहीं; इसी से एक जीवन के रहस्य का मूल और दूसरी शाखा-मूल-मूल
सौजन्य रही है ।

बन्धना के सम्बन्ध में यह स्मरण रखना उचित है कि वह स्वयं से अस्मिन्, हीन
पहली पाहती है । प्रायः परिचित और विषय वस्तुओं में मध्यस्थ रहने के कारण उन्मा
विदेही होना मद्र नहीं । विशेषतः अन्धक कवि और कलाकार अपने संसार, जीवन
मथा वातावरण के प्रति इतना मत्तग मवेदनशील होता है कि उनकी कलाता अपने ज्ञान
और अनुभूतियों की चित्रमय व्याख्या बन जाती है ।

प्रकृति के सौन्दर्य और पृथ्वी के ऐश्वर्य ने भारतीय बन्धना को दिन मुनहने-
रपड़ने रंगों में रँग दिया था, वे तब से आज तक धुन नहीं मरें । मध्यम के धारिद्र्य
में ही यही के तरबतरक के विचार और अनुभूतियों में स्थिते चट्टीने रंग उभर पाते थे,
इसका प्रमाण नन्दावीन काव्यगत बन्धनाएँ देती हैं ।

है, पृथ्वी रत्नप्रसू, हिरण्यगर्भा, वसुन्धरा आदि सजाओं में जगमगाती है। भाषा का सम्पूर्ण कोप स्वर्ण-रत्न के रत्नों से उद्भासित और असंख्य रूपों से समृद्ध है।

इस समृद्धि का श्रेय यही की धरती को दिया जा सकता है। उत्तरी ध्रुव के जमे हुए समुद्र को कोई रत्नाकर की सजा देने की भूच नहीं करेगा, बर्फों की ठण्डी धरती को कोई वसुन्धरा बहकर पुलकित न होगी।

इन समृद्ध और विविध कल्पनाओं का क्रम घट्ट रहता है। जब तपोवनवासी आदि कवि 'सालयः वनवप्रसा' कहकर घान की वाली का परिचय देता है, तब कालिदास जैसे कवियों की समृद्ध कल्पना के सम्बन्ध में कुछ कहना व्यर्थ है। जब निर्गुण का उपासक फरीर 'रवि मसि नखन दिपं धोहि जोती। रतन पदारथ मानिक भोती' कहकर धरने धरूप का ऐश्वर्य प्रकट करता है, तब समुण-भक्तों की कल्पना के वैभव का अनुमान सहज है।

कल्पना का ऐश्वर्य लोकगीतों में भी ऐसा ही निरन्तर क्रम रखता है। सुदूर अतीत के कवि ने झौंझू को भोती के समान माना है, पर धात्र की ग्रामीण माना भी गाना है—'मोती डरकं जब सालन रोखै कुलभरियन जैसी किलकनियाँ।' मोती कुलकते हैं जब उमका सिंगु रोता है और कुलभरियो जैसी उमकी हिलकारियाँ हैं। कोई ऐसा जीवन-गीत नहीं जिसमें ग्रामवधू सोने के थाप में भोजन परामकर और सोने की झररी में गंगा-जल भरकर धपने पति का सत्कार नहीं करती। इन कल्पनाओं के पीछे जो सम्कार हैं, वे किसी प्रकार भी विदेशीय नहीं।

भाग की इतिवृत्ता हमें अपनी धरती या प्रकृति से नहीं मिली, हमारी दुर्बलता का अभिघाप है, अतः काव्य जब प्रकृति का आधार लेकर चलता है, तब कल्पना में सूक्ष्म रेखाओं का बाहुल्य और दीप्त रंगों का फैलाव स्वाभाविक ही रहेगा।

छायावाद तरुण-प्रकृति के बीच में जीवन का उद्गीर्ण है, अतः कलाएँ बहुगुणी और विविधरूपी हैं। पर वैभव की दृष्टि से वह धात्र के यथार्थ के चित्रने निपट है, यह तब प्रकट होता है जब छायायुग का स्वप्नद्रष्टा गाना है—

प्राणी में फैला सधुर राग

जिसके मण्डल में एक कमल खिल उठा मुनह्ला भर पराग।—नामायनी
और यथार्थ का गया उपासक कहता है—

भरकत-किन्हे सा सुला घाम जिस पर नीलम गम धाब्दादन।—प्राम्पा

छायावाद की दुःसंवाद का पर्याय समझ लेना भी सहज हो गया है। जहाँ तक दुःख का सम्बन्ध है, उमरे दो रूप हो सकते हैं—एक जीवन की विषमता की अनुभूति से उत्पन्न करुणभाव, दूसरा जीवन के स्थूल धरातल पर व्यक्तिगत अनफरनाओं में उत्पन्न विषाद।

करुणा हमारे जीवन और वाक्य में बहुत गहरा सम्बन्ध रखती है। वैदिक काल ही में एक और मानन्द-उल्लास की उपासना होनी थी और दूसरी ओर इन प्रकृति के विरुद्ध एक करुण-भाव भी विरासत पा रहा था। एक ओर यज्ञ-सम्बन्धी पशुबलि प्रवर्तित थी और दूसरी ओर 'भां हिंसान् सर्वभूतानि' का प्रचार हो रहा था। इस प्रकृति ने धारों

विकास पाकर जैन-धर्म के मूल सिद्धान्तों को रूपरेखा दी। बुद्ध द्वारा स्थापित संसार का सबसे बड़ा करुणा का धर्म भी इसी प्रवृत्ति का परिष्कृत फल कहा जायगा।

काव्य ने भी करुणा को विशेष महत्व दिया। हमारे दो महान् काव्यों में में एक को करुण-भाव से ही प्रेरणा मिली है और दूसरा अपने सघर्ष के क्षण में करुण-भाव ही में चरम परिणति पा लेता है। सस्कृत के उत्कृष्ट काव्यों में भी कवि अपने इस सस्वार को नहीं छोड़ता। भवभूति तो करुणा के अनिरिक्त कोई रस ही नहीं मानता और कविशिव के काव्यों में करुणा द्वासोच्छ्वास के समान मिली हुई है। अग्निवर्ण के दुलद धन से समाप्त होने वाला रघुवध, जीवन के सब उल्लाम-उमंगों की राख पर दुष्पन्थ से मात्ता करनेवाली शकुन्तला यदि करुण-भाव न जगा सकें तो आश्चर्य है।

हमारे इस करुण-भाव के भी कारण हैं। जहाँ भी चिन्तन-प्रणाली इतनी विविध और जीवन की एकता का भावन इतना सामान्य होगा, वहाँ इन प्रकार का करुण-भाव घनापाम और स्वाभाविक स्थिति पा लेता है। 'भारतवर्त्मजं भूतेषु' की धारणा जब जीवन पर व्यपक प्रभाव डाल चुनी, तब उसका बाह्य अन्तर, पग-पग पर अमलौद को जन्म देना रहेगा।

परम तत्त्व की व्यापकता और इष्ट की पूर्णता के साथ अपनी गीमा और अपूर्णा की अनुभूति ही, निर्गुण-सगुण-वादियों के विरह की तीव्रता का कारण है। यह प्रवृत्ति भी मूलतः करुणा से सम्बन्ध होगी।

करुणा का रस ऐसा है, जो जीवन की बाह्य रेखाओं को एक कोमल धीनि से देना है; सम्भवन इसी कारण लौकिक काव्य भी विप्ररम्भ भुगार को बहुत महान् और विस्तार देने रहे हैं। जब यह करुण-भावना व्यक्तिगत गुण-दुःख के माय मिल जाती है, तब उन लोगों के बीच में विभाजन के लिए बहुत शूद्रम-रेखा रहनी है।

भारतेन्दु-युग में भी हम एक व्यापक करुणा की छाया के नीचे देश की दुर्गता के चित्र बनने-खिगने देखते हैं। पौराणिक कविों की मोक्ष करुण-भावना की सामान्यता के लिए होती है और देश, समाज आदि का सघर्ष विषय व्यक्तिगत विवाद को विस्तार देना है। लड़ी बोली के कवि सगुण काव्य-ग्राह्य के और अधिक निराद पट्टे बने हैं। ग्रिय प्रकाश की राधा और मोहन की उमिया का, मने बातावरण में पुनः-म उनी मना-एन काथा की प्रेरणा है और गण्डुगीनों और सामाजिक विषय में व्यक्तिगत विवाद को समष्टिगत अभिव्यक्ति मिली है।

छायावाद का काव्य स्वानुभूतिमयी रचनाओं पर आधारित है, इस कारण करुण-भाव और व्यक्तिगत विवाद के बीच की रेखा और भी धागुष्ट हो जाती है। गीत में देश-दुष्सा पराना दुःख भी अपना हो जाता है और आना भी मकरा, हर्षों में व्यक्तिगत रूप से उपग्रह बना एक समष्टिगत करुण-भाव में एकत्रित जान पड़ती है।

इस व्यक्तिगत रूप में व्यक्तिगत गुण-दुःख आती अभिव्यक्ति के लिए छायावाद के, इस छायावाद का काव्य स्वानुभूति प्रधान होता है कारण वैयक्तिक उत्पन्न विवाद की अभिव्यक्ति का एकल सन्दर्भ बन गया।

समष्टिगत जीवन की बाह्य विवृति और आन्तरिक विषमता की अनुभूति

उत्पन्न करण-भाव जो रूप या सकता था, वह भी गायक से भिन्न कोई स्थिति नहीं रखता था । वर्णनात्मक काव्यों में जो प्रवृत्ति कवि की सूक्ष्म दृष्टि और उसके हृदय की संवेदन-शीलता को व्यक्त करती, वह स्वानुभूतिमयी रचनाओं में, उसका वैयक्तिक विपाद बनकर उपस्थित हो सकी । अतः इस विपाद के विस्तार में दूसरे केवल उसी का हवाकार और उसे प्रेरणा देनेवाली भावनात्मक स्थिति खोज-खोजकर भ्रमने लगे ।

‘कामायनी’ में बुद्धि और हृदय के समन्वय के द्वारा जीवन में सामञ्जस्य लाने का जो चित्र है, वह कवि का स्वभावगत सत्कार है, क्षणिक उत्तेजना नहीं । इस सामञ्जस्य का सचेत सब प्रतिनिधि रचनाओं में मिलेगा ।

करण-भाव के प्रति कवियों का सुमग्न भारतीय सत्कार के कारण है, पर उसे और अधिक दल सामयिक परिस्थितियों से मिल सका ।

कौन प्रकृति के करण काव्य सा ब्रह्म वन की मधुछाया में,

लिखार हुमा सा घबल पड़ा है अमृत सदृश नखर काया में ?—प्रसाद

बिब-बारी ही है कन्दन बिब का काव्य अथु कन ।—पत

मेरे ही कन्दन से उमड़ रहा वह तेरा सागर सदा अधीर !—निराला

इस विपाद में व्यक्तित्व दुःखों का प्रकटीकरण न होकर उग्र धारण करण की ओर संकेत है, जो जीवन को सब भार से स्पर्श कर एक स्निग्ध उज्ज्वलता देती है ।

भारतीय दर्शन, काव्य आदि ने इस तरह सामञ्जस्य को भिन्न-भिन्न नामों से स्मरण किया है, पर वे इसे पूर्णतः भूल नहीं सके ।

व्यक्तिगत सुख-दुःख की अभिव्यक्तियाँ भी भाविक हो जाती, पर वे छायायुग के सर्ववाद से इस प्रकार प्रभावित हैं कि उन्हें स्वतन्त्र अस्तित्व मिलना कठिन हो गया ।

व्यापक चेतना से व्यष्टिगत चेतना की एकता के भावन ने पुरानी रहस्य-प्रवृत्ति को नया रूप दिया । धर्म और समाज के क्षेत्र में विधि-विधान इनने कुचिम हो चुके थे कि जीवन उनसे विरक्त होने लगा । अपने व्यक्तिगत जीवन और सामयिक प्रभाव के कारण कवि के लिए, रहस्य-सम्बन्धी साधनापद्धति को अपनाना सहज नहीं था; पर सामञ्जस्य की भावना और जीवनगत अधूर्णता की अनुभूति ने उसके काव्य पर करण का ऐसा अन्तरिक्ष बुर दिया, जिसकी छाया में दुःख ही नहीं सुख के भी सब रंग बनने-मिटने रहे ।

राष्ट्र की विषम परिस्थितियों ने भी छायायुग की करण में एक रहस्यमयी स्थिति पारी । जैसे परम तत्त्व से तादात्म्य के लिए विकृत आत्मा का कन्दन व्यापक है, वैसे ही राष्ट्रतत्त्व की मुक्ति में अन्ती मुक्ति चाहने वाली राष्ट्रान्मा का विपाद भी विस्तृत है ।

विगी भी युग में एक प्रवृत्ति के प्रधान होने पर दूसरी प्रवृत्तियाँ नष्ट नहीं हो जाती, गीत रूप से विरासत पाती रहती हैं । छायायुग में भी यथार्थवाद, निराशावाद और सुखवाद की बहुत सी प्रवृत्तियाँ अश्रयान रूप से अन्तः अभिन्व बनाने रह जाती, जिनमें से अनेक अथ अतिरिक्त स्पष्ट रूप में अन्तः परिचय दे रही हैं । स्वयं छायावाद तो करण की छाया में सौन्दर्य के माध्यम में व्यक्त होनेवाला भावात्मक सर्ववाद ही रहा है और उसी रूप में उसकी उपरोक्ति है । इन रूप में उसका किन्ही विचारधारा या भावधारा से विशेष नहीं, बल्कि अन्तः ही अधिक है, क्योंकि भावा, छन्द, कवन की विशेष रीति

आदि की दृष्टि से उसने अपने प्रयोगों का फल ही आज के यथार्थवाद को मौका है।

इस आदान में तो यथार्थोन्मुख विचारधारा का अग्रहयोग नहीं, वह केवल उसरी आत्मा के उस अक्षय सौन्दर्य पर आघात करना चाहती है, जो हम देश की सांस्कृतिक परम्परा की धरोहर है। जब तक इस आकाश में अनन्त रंग हैं, इस पृथ्वी पर अनन्त सौन्दर्य है, जब तक यहाँ की आशीषा बोक्लि-काम से सदिश भेजना नहीं भूलती, किमान चैती चांदनी और आकाश की घटाओं को मूर्तिमत्ता देना नहीं छोड़ना, तब तक काव्य में भी यह प्रवृत्ति रहेगी। छायावाद का भविष्य केवल यथार्थ के हाथ में भी नहीं, बल्कि वह इस धरती और आकाश से बँधा है।

पिछले अनेक वर्षों की विषम परिस्थितियों ने हमारे जीवन को छिन्न-भिन्न कर डाला है। कलाकार यदि उस विभाजन को और छोटे-छोटे खण्डों में विभाजित करना रहे, तो जीवन के लिए एक नया अभिशाप सिद्ध होगा। उसे सामञ्जस्य की ओर खपना है, अतः जीवन की मूल प्रवृत्तियाँ, उनका सांस्कृतिक मूल्य, उन मूल्यों का आज की परिस्थिति में उपयोग आदि का ज्ञान न रहने पर उसकी यात्रा भटकना मात्र भी हो सकती है।

केवल पुराने या नवीन होने में कोई काव्य उन्मूढ या साधारण नहीं हो सकेगा, इसी से कवि-गुरु कालिदास को बहना पड़ा—

सन्तः परीक्ष्यान्यतरद् भजग्ते ध्रुवः परप्रत्ययनेषधुद्धिः।

अनीन और वर्तमान के आदान-प्रदान के सम्बन्ध में छायावाद के प्रतिनिधि कवि की हम उक्ति में सरल सौन्दर्य ही नहीं, मार्मिक मत्त भी है—

शिथु पातें हैं माताओं के बल-स्थल पर झूला गान,

माताएँ भी पातीं शिथु के अक्षरों पर अपनी मुस्कान !—निराला

में लावण्य कही जाती है। इस लावण्य को संस्कृत-साहित्य में छाया और विच्छित्ति के द्वारा कुछ लोगों ने निरूपित किया था। कुन्तक ने वक्त्रोक्तिजीवन में कहा है—

प्रतिभा प्रथमोद्भेदसमये यत्र वक्रता
शब्दाभिधेययोरन्तः स्फुरतीव विभाव्यते।

शब्द और अर्थ की यह स्वाभाविक वक्रता विच्छित्ति, छाया और शक्ति का सृजन करती है। इस वैविध्य का सृजन करना विदग्ध कवि का ही काम है। वंदग्य-भंगो-भणिति में शब्द की वक्रता और अर्थ की वक्रता लोकोत्तीर्ण रूप से अवलिय होती है। (शब्दस्य ही वक्रता अभिधेयस्य च वक्रता लोकोत्तीर्णं रूपेणावस्थानम्—लोचन २०८) कुन्तक के मत में ऐसी भणिति 'शास्त्रादिप्रसिद्धशब्दार्थोपनिबन्धव्यतिरेकी' होती है। यह रम्यच्छायांतरस्पर्शी वक्रता वर्ण से लेकर प्रबन्ध तक में होती है। कुन्तक के शब्दों में यह उज्ज्वला छायातिसायरमणीयता (१३३) वक्रता की उद्भामिनी है—

परस्परस्य शोभायै बहुषः पतिताः वक्षति।

प्रकारा जनयन्त्येतौ चित्रव्याघ्रादुनोहराम् ॥ ३४॥—२ उन्मेष प० जी०।

कभी-कभी स्वानुभव-सवेदनीय वस्तु की अभिव्यक्ति के लिए सर्वनामादिकों का सुन्दर प्रयोग उस छायामयी वक्रता का कारण होता है—वे भाँखें कुछ कहनी हैं।

अथवा—

निद्रानिमोत्तितकुशो मदमग्नधराया
नाप्यध्वनन्ति न च यानि निरर्पकानि।
अद्यापि मे वरतनोर्मधुराणि तस्यो-
स्तान्मसराणि हृदये किमपि ध्वनन्ति ॥

किन्तु ध्वनिकार ने इसका प्रयोग ध्वनि के भीतर सुन्दरता से किया—

यस्तत्तल्लयक्रमो व्यंग्यो ध्वनिबलपदादियु।
वाक्ये संघटानायां च स प्रवर्ग्येऽपि शीघ्रते ॥

यह ध्वनि प्रवर्ण, वाक्त्र, पद और वर्ण में दीप्त होती है। केवल ध्वनी भणित के कारण 'वे भाँखें' 'मे' 'वे' एक विचित्र तड़प उत्पन्न कर मद्रता है। ध्वन्यवर्णन के शब्दों में—

सुरता महाकविनिरामतंहृतिभूतामपि
प्रतीयमानच्छादयेवा भूषा सज्जेव योषिताम् ॥

शक्ति की शक्तियों में यह प्रतीयमान छाया युवती के सज्जा-भूषण की मद्र होती है। ध्यान रहे कि यह साधारण ध्वनिकार जो पहन दिया जाता है, वह नहीं है, किन्तु यौवन के भीतर रमणी-भूषण थी की दहिज हुई है, पूँवद्वाराती सज्जा नहीं। मधुर-भाषिणी में यह प्रतीयमान छाया ध्वने किए अभिव्यक्ति के अनेक साधन उत्पन्न कर चुकी है। अनिवनकुल ने 'लोचन' में एक श्लोक पर किया है—

परी दुर्लभा द्वापां ध्यामन्मयनां धानि।

दस दुर्लभ छाया का मधुर के शब्दों-दर्श-काव्य में अधिक मन्त्र था। ध्या-
रमता ध्वने साहित्य प्रयोगों की भी थी, किन्तु ध्यान्त प्रवर्ण-वैविध्य से प्रसन्न शक्ति

भी इसका प्रधान लक्ष्य था । इसी तरह की अभिव्यक्ति के उदाहरण संस्कृत में प्रचुर हैं । उन्होंने उपमाओं में भी अन्तर सारूप्य खोजने का प्रयत्न किया था । 'निरुहकार मृगाक' 'पृथ्वी गन्धोवना', 'सवेदनमिवाम्बर,' मेघ के लिए 'अनपदबधूलोचन' पीयमान' या कामदेव के कुसुम-दार के लिए 'विश्वसनीयमायुष' ये सब प्रयोग बाह्य सादृश्य से अधिक अन्तरसादृश्य को प्रकट करने वाले हैं । और भी—

आर्द्रं ज्वलितं ज्योतिरिहमस्मि मधुनक्तमुपसि मधुमत् पार्थिवं रजः इत्यादि धुनियों में इस प्रकार की अभिव्यंजनाएँ बहुत मिलती हैं । प्राचीनों ने भी प्रकृति की चिर-निःसञ्चना का अनुभव किया था—

शुचिशीतलक्ष्मिकाप्लुताश्चिरनिःशब्दमनोहरा दिशः ।

प्रशमस्य मनोमयस्य वा हृदि तस्याप्यय हेतुतां ययुः ॥

इन अभिव्यक्तियों में जो छाया की स्निग्धता है, तरलता है, वह विचित्र है । अलंकार के भीतर माने पर भी ये उनसे कुछ अधिक हैं । कदाचित् ऐसे प्रयोगों के आभास पर जिन अलंकारों का निर्माण होता था, उन्हीं के लिए आनन्दवर्धन ने कहा है—

लेशलंकाराः परां छायां यान्ति ध्वग्यंगतां गताः (२-२६)

प्राचीन साहित्य में यह छायावाद अपना स्थान बना चुका है । हिन्दी में जब इस तरह के प्रयोग प्रारम्भ हुए, तो कुछ लोग चौंके सही, परन्तु विरोध करने पर भी अभिव्यक्ति के इस ढंग को ग्रहण करना पड़ा । कहना न होगा कि ये अनुभूतिमय आत्मस्पर्श काव्य-रंगत् के लिए अत्यन्त आवश्यक थे । काकु या श्लेष की तरह यह सीधी बर्णना भी न थी । बाह्य से हटकर काव्य की प्रवृत्ति अन्तर की ओर चल पड़ी थी ।

जब 'वहति विकल कायो न मुचनि चेतनाम्' की विवक्षिता वेदना को अंतर्गत के साथ चिरवर्धन में बाँध देती है, तब वह आत्मस्पर्श की अनुभूति, मूढम अन्तर भाव को व्यक्त करने में समर्थ होती है । ऐसा छायावाद किसी भाषा के लिए साप नहीं हो सकता । भाषा अपने सांस्कृतिक सुधारों के साथ इस पद की ओर अग्रसर होती है उच्चतम साहित्य का स्वागत करने के लिए । हिन्दी ने प्रारम्भ के छायावाद में अपनी भारतीय साहित्यिकता का ही अनुकरण किया । 'कुन्तव' के शब्दों में 'अनिशान्तप्रतिद्वन्द्व-हारमणि' के कारण कुछ लोग इस छायावाद में अस्पष्टवाद का भी रंग देख पाते हैं । हो सकता है, जहाँ जहाँ वे अनुभूति का पूर्ण तादात्म्य नहीं कर पाया हो, वहाँ अभिव्यक्ति विवक्षित हो गई हो, शब्दों का चुनाव ठीक न हुआ हो, हृदय से उभरा स्पर्श न होकर मन्त्रिक से ही मेल हो गया हो, परन्तु मिथ्यात्व में ऐसा रूप छायावाद का ठीक नहीं कि जो कुछ अस्पष्ट छाया-भाव हो, वास्तविकता का स्पर्श न हो, वही छायावाद है । हाँ, पून में यह रहस्यवाद भी नहीं है । प्रकृति विश्वात्मा की छाया या प्रतिजिम्ब है, इसलिए प्रकृति को वाक्यगत व्यवहार में तो आकर छायावाद की मूर्ति होती है, यह मिथ्यात्व भी धामक है । यद्यपि प्रकृति का आनन्दन, स्वानुभूति का प्रकृति से तादात्म्य, सर्वोक्त वाक्य-द्वारा में होने लगा है, किन्तु प्रकृति में सम्बन्ध रखने वाली बर्तना को ही छायावाद नहीं कहा जा सकता ।

छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की संगति पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-वक्तृता के साथ स्वानुभूतिकी विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर स्पष्ट करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।

महापुत्र के बाद हिन्दी-कविता की धारा ऐसे नये मार्ग से बहने लगी जिसे हिन्दी-साहित्य ने इसके पहले नहीं देखा था। अनेक तरह की भाव-भूमियाँ और मन-विषय विचार-क्षेत्रों से होकर वह धारा बही। इस धारा में सबसे गहरा रंग छायावाद-रहस्यवाद का था। और इसी कारण नये युग का नाम ही छायावाद-युग पड़ गया। छायावादी कविता की विचारधारा का उद्गमस्थान दर्शन की पाठियाँ हैं। अतः नये कवियों की दार्शनिक प्रेरणा के उद्गम-स्थलों पर विचार कर लेना आवश्यक है।

कवि भी उसी सत्य का उद्घाटन करता है जिसका दार्शनिक, किन्तु दोनों के माधन और प्रयोग में मौलिक अन्तर होता है। दार्शनिक और कवि एक नहीं होने, फिर भी दोनों एक ही चित्र के दो पहलू हैं। दार्शनिक बुद्धि-क्षेत्र से होकर अपना मार्ग निर्माण करता हुआ अपने अन्तिम लक्ष्य—सत्य—तक पहुँचना है, कवि हृदय-क्षेत्र की सीमा के भीतर अन्तर्लोक के सूक्ष्मातिमूढम सत्यो को परख कर उनका उद्घाटन करता है। दार्शनिक चिन्तनलोक का निवासी है और कवि भावलोक का। किन्तु जीवन में दोनों एक-दूसरे के पूरक हैं। दोनों का लक्ष्य एक ही है पर मार्ग भिन्न-भिन्न हैं। नातात्व में एकत्व की खोज दोनों करते हैं किन्तु एक का प्रकाश-दीप बुद्धि है और दूसरे का पथ-प्रदर्शक हृदय। इसी में दोनों की सीमाएँ मिली रहती हैं और दोनों कभी-कभी एक-दूसरे की सीमारेखा का उल्लंघन करते हुए पाये जाते हैं। कवि भी एक सीमा तक दार्शनिक होता है और दार्शनिक भी कुछ अर्थों में कवि होता है। कवि के दर्शन का आधार स्पन्दनशील जीवन है और दार्शनिक के दर्शन का आधार सत्य की खोज। कवि का दर्शन जब जीवन की अनुभूतियों में रूप, रूपना में रंग और भावनाओं से मौग्ध्य ग्रहण करके मज्जीव हो उठता है, तब उसे कविता कहते हैं। कवि का यह दर्शन सापेक्ष होता है, निरपेक्ष या निस्संग नहीं। वह जीवन के अस्तित्व को शुन्य मानकर एक कदम भी आगे नहीं बढ़ सकता। जीवन के प्रति उसकी धारणा ही उसका दर्शन है। किन्तु उसका यह जीवन-दर्शन दार्शनिक के सत्यो के मेल में ही रहता है, उनका विरोधी नहीं। कवि की यह दार्शनिकता या तत्त्वज्ञान कभी तो प्रातिभ और अनुभूत होता है और कभी पठित और अजित। यह अजित ज्ञान बटुआ उसे दार्शनिक से हो प्राप्त होता है।

भारतीय संस्कृति में एक ध्यान देने योग्य विशेषता यह है कि यहाँ साहित्य और कला का धर्म से अलग स्थान नहीं था। वस्तुतः यहाँ धर्म की जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में

प्रधान स्थान दिया गया। जीवन और धर्म धर्मिष्ठान्त थे। वैदिककाल में लेकर मात्र तक के भारतीय वाङ्मय में वह आध्यात्मिक धारा बहती हुई दिखायी पड़ती है। यह दूसरी बात है कि तिगी युग में इसकी गति स्पष्ट, तीव्र और व्यापक है और जिनमें भी शक्ति, प्रचलन और गतिमय। हिन्दी भाषा और साहित्य के विस्तार के बाद उक्त आध्यात्मिक स्पन्दन भक्तिवादी की कविता में स्पष्ट और व्यापक रूप में लक्षित हुआ था। कालान्तर में वह स्पन्दन गीतिज्ञान में स्थिर रह-गा गया। द्विवेदी-युग में उसे प्रामाण्य करने की प्रवृत्ति तैयार हुई और छायावाद-युग में, जो राष्ट्रीय और साम्यवादी चेतना का काल था, कला की बाधा में वह समन्वयवादीक आध्यात्म पुनः स्पन्दित हो उठा।

रहस्यवाद—छायावाद-युग की आध्यात्मिक रस में रस की कविता की प्रधान धारा रहस्यवाद है। रहस्यवाद परममत्ता का बोध और साक्षात्कार है। प्रमाद के अनुसार “इगमे अपरोक्ष की अनुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा अहं का ईश में समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है। हाँ, विरह भी युग की वेदना के अनुकूल मिलन का साधन बनकर इगमे सम्मिलित है।” यह आध्यात्मिक अनुभूति की वह अवस्था है जिनमें साधक परमात्मा के मिलन का चरम प्रयत्न करता है। यह क्रिया कई साधना-पद्धतियों से सम्पन्न होती है। अहं (आत्मा) और इह (जगत्) का समन्वय तभी हो सक्ता है जब साधक की दृष्टि आध्यात्मिक तथा मूक हो और उसकी अनुभूति परित्यक्त हो गयी हो।

रहस्यवाद साधना के विविध-मार्ग ग्रहण करके अनेक रूपों वाला हो गया। मन्ति-सिद्धान्त के आधार पर मानव-हृदय की विविध प्रकार की भावनाओं की अभिव्यक्ति; दार्शनिक सिद्धान्तों के आधार पर आत्मा, परमात्मा और जगत् के त्रिपदान्वयों की काव्यात्मक व्याख्या; एक ही पारमार्थिक मत्ता का समस्त व्यक्त जगत् के जड़-चेतन सभी रूपों में दर्शन; परमात्मा की माधुर्यभावनायुक्त उपामना तथा जगत् को दुःख का आधार मानकर परमात्मा से आत्मा के आध्यात्मिक विरह की उद्भावना—ये कुछ पद्धतियाँ हैं जिनमें रहस्यवाद की भावना अभिव्यक्त हुई। इस ढंग की कविता लिखने वालों में जयशंकर प्रसाद, मूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’, सुमित्रानन्दन पन्त, महादेवी वर्मा, रामकुमार वर्मा और भास्करनाथ चतुर्वेदी प्रमुख हैं। उनके प्रेरणाधारा वे विभिन्न दार्शनिक सिद्धान्त तथा उपामना-पद्धतियाँ हैं जो वैदिक काल से भक्तिकाल तक भारतीय वाङ्मय में सर्वत्र मिलती हैं।

धीमकी शताब्दी के प्रथम दो दशकों का काल सांस्कृतिक पुनरुत्थान का काल है। आर्यसमाज, ब्रह्मसमाज, स्वामी विवेकानन्द, स्वामी रामतीर्थ तथा बंगला के रहस्यवादी कवि रवीन्द्रनाथ का जवर्दस्त प्रभाव नयी पीढ़ी के कवियों पर पड़ा। आर्यसमाज वेदों पर जोर दे रहा था, स्वामी विवेकानन्द ने वेदान्त के सिद्धान्तों को लिया, साथ ही भक्ति, योग और कर्म को भी अपनाया। स्वामी रामतीर्थ ने शंकराचार्य के अद्वैतवाद की ग्रहण करके भक्ति और प्रेम के मार्ग को प्रधानता दी। लोकमान्य तिलक ने विद्वत्प्रापूर्ण ‘योग-रहस्य’ लिखकर गिरीश जनना को उपनिषदों और दर्शनों के ज्ञान की ओर प्रवृत्त किया। महात्मा गांधी ने अहिंसा-मार्ग को अपनाकर तथा ‘योग’ के कर्मयोग को ग्रहण करके न

केवल अपने, बल्कि सारे राष्ट्र के जीवन को उसी मार्ग पर ले चलने का प्रयत्न किया। पुरातत्त्व-विभाग ने अपने प्रयत्नों से बौद्ध-धर्म की अनेक अज्ञात बातों को प्रकट कर दिया था। इन सब प्रभावों के कारण वेदों, उपनिषदों, ब्राह्मण-ग्रन्थों, पद्धतियों, गीता, शैव तथा बौद्ध दर्शनों का अध्ययन किया जाने लगा। जयसकर प्रसाद ने इन सबका गहन अध्ययन किया था। उस काल के सभी सचेत कवियों—निराला, पन्त, महादेवी आदि ने उपनिषदों और वेदान्त का अध्ययन किया। उन पर बौद्ध-दर्शन के दुःखवाद का भी बहुत प्रभाव पड़ा है। निराला मस्तिष्क से तो अद्वैतवादी है किन्तु हृदय से मत्त और प्रेमवादी। यह रामकृष्ण परमहंस और विवेकानन्द का प्रभाव है। प्रसाद पर उपनिषदों, काश्मीर के भाष्यवादियों के शैव-दर्शन और बौद्ध-दर्शन का काफी प्रभाव पड़ा है। पन्त पर उपनिषदों का प्रभाव स्पष्ट है। इसके अतिरिक्त रविबाबू और हिन्दी के पुराने निर्गुण-पदी कवि कबीर आदि तथा मोरा का अत्यन्त प्रभाव तो सभी कवियों पर दिखलायी पड़ता है। पश्चिम का दार्शनिक सिद्धान्त तो प्रारम्भ में अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी कवि वर्ड्सवर्थ, शेली और कीट्स के संघर्ष के रूप में ही आया। किन्तु बाद में मार्क्स का इग्न्यामक भौतिकवाद, ज्ञान्ति और कविताओं में स्पष्ट रूप से गृहीत हुआ। कहना न होगा कि पन्त जी ने पाश्चात्य दर्शन का सम्यक् अध्ययन किया और उनकी कविता का नवीन विकास उसी का परिणाम है।

वेदों में ईश्वर की भावना—प्राचीन आर्यों ने आदिकाल में ही सम्पूर्ण सृष्टि में विराटील प्राकृतिक शक्तियों को देव रूप में ग्रहण किया था। देवताओं या चिन्तन के विषयों की ध्ययना इन्हीं रूपों से भुक्त आत्म्याओं के रूप में हुई है। देवताओं की स्तुतियों में रूपक की भाषा का प्रयोग कर जो हृदयोद्गार प्रकट किये गए हैं वे वास्तव में अनुभव के जीवित चित्र हैं। स्तुति न तो कोरी भक्तिभावना थी न अवविस्वामयनिता कर्मकांड, प्रत्युत वह एक स्वाभाविक चैतन्य का अनुभव मात्र था, जिसके सहारे सुन्दर प्रकृति के भाषन में शान्ति और सुखों के अभिलाषी ऋषियों ने अपने कर्मरत जीवन को परांश सत्ताओं के साथ समुक्त करने का प्रयत्न किया। मूर्त जगत् की सभी विह्वलनी सत्ताओं ने उनका ध्यान आकर्षित किया। यह बात भी ध्यान देने की है कि उस काल की परिस्थितियों और जीवन ने प्रकृति के माध्यम आश्रय का अनुभव करने और उस पर केवल व्यक्तित्व का आरोप करने की तत्कालीन मानव-समाज को अनेक तरह की सुविधाएँ दी थी। पन्न. वैदिक ऋषाओं में उग्रत्, मरुत् आदि को केवल-व्यक्तित्व प्रदान किया गया।

उन चित्रों को देखकर भाव का सौन्दर्य-प्रेमी कवि प्रभावित हुए दिना नहीं रह सकता था। निराला ने अपनी 'बादल-राग' शीर्षक कविता में कहा—

ऐ निबन्ध ।

अन्ध-तम-अगम अनर्थन बादल ।

ऐ स्वच्छन्द ।

मन्द धंचल समीर-रस पर उजड़ूँसल

ऐ उद्दाम ! धरार फामनाओं के प्राण !

बाधा-रहित विराट !

—(परिचय)

और भाषा के उसी सनातन सौन्दर्य ने पंत के प्राणों को मुगुरित किया—
तुम नील वृन्त पर नभ के जग, ऊँचे गुलाब सी खिल छाई,
धूलसाईं छाँसों में भर कर अग के प्रभात की धरलाई ।

...

...

...

जग के प्रदीप हैं जीवन की ली सी उठ नव दृषि फैलाई ।—उपा-बंदना
जिज्ञासा की माधना—मंत्रकाल में ही व्यक्त-जगत् के बीच बनेक हपो और
श्रियाओं में अभिव्यक्त प्राकृतिक शक्तियों के परिचय की दिज्ञासा या अभितापा भावना-
पूर्ण ढंग से की जाने लगी । ध्रुव के द्रष्टा ने जिज्ञासा की थी—

कय बातें नेतयति कय न रमते मनः ।

किमापः सद्य प्रेषान्तोर्नेतयन्ति कदाचन ॥

बागु क्यों बेचैन हो रहा है ? मन किमी एक स्थान में क्यों नहीं रमता ? किन बातों को
प्राप्त करने के निमित्त जल सगन प्रवाहमान रहता है ?

यही जिज्ञासा की भावना निरुला की 'गीतिफ' में अभिव्यक्त हुई है—

कोन तमके पार !—(रे कह)

...

...

उदय में तम-मेघ गुनघन,
अस्त-इल डक पलक-जल तन
निद्रा-शिय-उर शयन गुणघन
सार या कि सतार ?—रे कह
बरगता आनंद यथा जल
कलुष से हृत गुह्य कीमत,
अशिव उपसाकार मगल
इविन जय भीहार ?—(रे कह)

महादेवी ने भी उमो अस्तेन को जानने की उत्कट अभितापा प्रकट की—

तोड़ दो यह शिनित्र मैं ओ देव नू उग धोर क्या है ?

जा रहे विन सब से युग-जन्य उत्साह धोर क्या है ?

और पत को उम पग-प्रमत्ता का धारण आरा धोर मोन निमग्न देना प्रतीत होता है ।

उनही जिज्ञासा पौरुष कविता में अदब का बहू कवि हो जैन या उदा है—

शान्त नरोवर का उर

किम दृष्ट्या हो सत्पराकर

हो उदात बल-बलन ?

उपनिषदों में कलुषार—वेदों के बाद उपनिषद में, ओ वेदों के आराध
करे जाने हैं, उन जगत् में अर्थात् अमल्य मला के विषय में अनेक की विधि मगल हो
जाने की । यहाँ उन सत्य-वाग्यों की विद्यमानता है ओ वेदों में भी दर्शन की
विधि है, हिन्दु उनकी मूल आराधना के ही हैं । अष्टम्याद की या प्रपुन
प्रवृत्ति है उन सब का मूल को । उपनिषद में विचारों की वृद्धि है । उपनिषद में ही धोर

अद्वैत दोनों विचारधाराएँ मिलती हैं और ब्रह्म से जीव की अभिन्नता स्थान-स्थान पर दिवायी गयी है। उसी परम प्रकाश से चारा विश्व प्रकाशित है और उसी चेतन में जगत् अनुप्राणित है, यह विचार-धारा भी प्रतिपादित की गयी है। ये सभी विचारधाराएँ वर्तमान युग की रहस्यवादी कविता में परिलक्षित होती हैं। कवि उसी का प्रकाश सर्वत्र फैला हुआ देखता है—

गई निशा वह, हँसीं दिशाएँ, खुले सरोव्ह, जगे अचेतन।

वही समोरए, जुड़ा नयन मन, उड़ा तुम्हारा प्रकाश चेतन ॥—(गोविन्दा)

सांख्य और वेदान्त की विन्ता-धारा—उपनिषद्-काल में ब्रह्मवाद की प्रतिष्ठा से यज्ञों की प्रधानता नष्ट हो गई और तार्किकों की श्रेणियाँ एक के बाद दूसरी बनती गईं। इनमें सांख्य-सिद्धान्त की परम्परा तो बहुत पुरानी थी। उसमें ज्ञान द्वारा सत् और अज्ञान के पार्यंक्य का चिन्तन किया गया और पुरुष और प्रकृति को ही नित्य पदार्थ माना गया; पुरुष का रूप निष्क्रिय, उदासीन रखा गया और प्रकृति को कर्मशील कहा गया। साथ ही मुख-बुल दोनों से मुक्ति पाने की धान भी कहो गयी। वेदान्त में 'ब्रह्म' की प्रतिष्ठा हुई। वह सन्निधानस्वरूप, और जगत् का नर्तक आदि माना गया। अद्वैतवादीयों ने जगत् को 'विवर्त' या मिथ्या बनलाया। उन्होंने सौहृदाद के साथ जगत् के मिथ्यात्व का विचार जोड़ने में स्वप्न या माया या अविद्या का सहारा लिया। रहस्यवाद में हम स्वप्न या माया का महत्त्वपूर्ण स्थान है। रहस्यवादी कवियों के प्रतिरिक्त सगुण-भक्ति के कवियों पर भी इसका प्रभाव पड़ा है। कबीर, जायसो और अन्य निर्गुणपन्थी कवियों में तो अद्वैतवाद के सभी सिद्धान्तों के साथ मायावाद प्रतिष्ठित है ही, मीरा, मूर, तुलसी में भी यह विद्यमान है और आधुनिक युग में निराला, प्रसाद, पन्त, महादेवी, सभी रहस्यवादी कवियों ने माया और स्वप्न के अद्वैतवादी रूप को किसी-न-किसी रूप में ग्रहण किया है। 'सर्व एतद् ब्रह्म' कह-कर ब्रह्म, जगत् और जीव के सब में जो धारणा स्थिर की गयी उसका प्रभाव भारतीय काव्य-साहित्य पर सर्वत्र दिखायी पड़ता है। सूक्तियों के प्रति-विम्बवाद और गूनाती सर्ववाद में भी यही पायी जाती है। वर्तमान हिन्दी-कवियों के रहस्यवाद में सबसे महुरा रंग इसी सर्वव्यापी और सर्ववाद का ही है। अपनी 'सौर-मंडल' कविता में पन्त यही भावना व्यक्त करते हैं—

चिन्मय प्रकाश से विश्व उदय, चिन्मय प्रकाश ॥ विकसित लय ।

रवि, शशि, ग्रह, उपग्रह, ताराचय, धग-जग प्रकाशमय है निश्चय ।

वह विश्वात्मा रे धग-जग का, वह अक्षित धराचर का समुदय ।

बौद्ध-दर्शन का दुःखवाद—बौद्ध-दर्शन के दुःखवाद का अनेक आधुनिक कवियों पर प्रभाव पड़ा है किन्तु जयशंकर प्रसाद और महादेवी वर्मा पर यह प्रभाव अधिक है। महादेवी की समस्त काव्यभूमि इसी कल्याण की धारा से सिंचित है। किन्तु बौद्ध-दर्शन के दुःखवाद से ही ये कवि प्रभावित हुए हैं, उसके निर्वाण-सिद्धान्त से नहीं, क्योंकि ये कवि आत्मवादी हैं, अनात्मवादी नहीं। महादेवी दुःख में घातित श्रितम को देखती हैं—

तुमको पीड़ा में खोजा, तुममें खोजूँगे पीड़ा ।

और प्रसाद कल्याण का अभिनय करते हैं—

और भाषा के उसी सनातन सौन्दर्य ने पंथ के प्राणों को मुतर्जित किया—
तुम नील वृन्त पर नभ के जग, ऊँचे गुलाब सी खिल झाड़,
धलसाईं छाँखों में मर कर जग के प्रभात की धरसाईं ।

...

...

...

जग के प्रदीप में जीवन की लौ लौ उठ नव छवि फैलाई ।—उपा-बंदना
जिज्ञासा की भावना—मनकाल में ही व्यक्त-जगत् के बीच घनेक हों स
क्रियाओं ने अभिव्यक्त प्राकृतिक शक्तियों के परिचय की जिज्ञासा या अभिलाषा बावुर
पूर्ण दृग से की जाने लगी । अथर्व के द्रष्टा ने जिज्ञासा की थी—

कथं वास्तं नैतयति कथं न रमते मनः ।

किमापः सत्यं प्रेक्षन्तीनैतयन्ति कदाचन ॥

बाहु क्यों बेचैन हो रहा है ? मन किसी एक स्थान में क्यों नहीं रमता ? किन सत्त
प्राप्त करने के निमित्त जल सतत प्रवाहमान रहता है ?

यही जिज्ञासा की भावना निराला की 'भौतिका' में अभिव्यक्त हुई है—
कौन तमके पार !—(रे कह)

...

...

उदय में तम-भेद सुनयन,
अस्त-दल तक पलक-कल तन
निशा-प्रिय-उर शयन सुलघन
सार या कि धसार ?—(रे कह)
अरसता आतप यथा जल
कसुप से कृत मुहुत कोमल,
अशिव उवलाकार भंगल
द्रवित जल नीहार ?—(रे कह)

महादेवी ने भी उसी अज्ञेय को जानने की उत्कट अभिलाषा प्रकट की—

तोड़ दो यह क्षितिज मैं भी देख लूँ उत ओर क्या है ?

आ रहे जिस पंथ से युग-कल्प उसका छोर क्या है ?

और पन को उस परोल्लसता का आकर्षण आरों ओर मौन निमग्न देता प्रतीत होता है ।
उनकी 'जिज्ञासा' दीर्घक कविता में अथर्व का यह कवि हो जैते या उठा है—

शान्त सरोवर का उर

किस इच्छा से सहाराकर

हो उठता घंघस-घवल ?

उपनिषदों में ब्रह्मवाद—वेदों के बाद उपनिषदों में, जो वेदान्त के प्रारम्भ
कहे जाते हैं, उस परोल्लस मर्च-अविनाशमान सत्ता के विषय में सन्देह की स्थिति कमजोर
बनी थी । यद्यपि उनमें मास्य-पागलों की विश्वमानना है जो वेदों में भी यथ-नान मिल
मिलती है, किन्तु उनकी मूल धारा एवेन्द्वरवाद की ही है । रहस्यवाद की सोझ
होती है, जो वेदों में भी है ।

त्रिगणे जन-जन में सँजन हो
मन में मगपाजिय चँदन हो
कदला का मख घमिनवन हो
बहु जीवन-मीन गुना जा रे ।

शंकाग्रम का ध्यानशब्दाव—प्रानन्दमूल शब्दवाद में जगत् को मिथ्या मानकर दुःख-यार से उज्ज्वल मन्त्राग घोर त्रिगण की भावस्यचना न थी । यहाँ जगत् से आत्मा की व्यावहारिक अभिन्नता में ही प्रानन्द की उपाजिय मानी गयी । शंकाग्रमवादी जगत् में कहीं भी अशिव-धमपन का दर्शन नहीं करते, इन्द्रियों के त्रिगणों में भी नहीं । वे बाहर-भीतर सर्वत्र 'प्रानन्दपन सिद्ध' को ही व्याप्त मानते हैं । इस तरह वे गम्यमाना के मिथ्या के प्रतिपादक हैं, गुण घोर दुःख दोनों में प्रानन्द लेना ही समझना है । 'वामायनी' में प्रमादकी मगपाज के बारे में लिखते हैं—

१. निरप समरसता का अधिकार उमड़ता बाइए जलधि समान,
ध्वषा से भीली सहर्षों बीच विमरते मुक्त-मणिगण छुतिमान ।
२. समरस से जड़ या चेतन, सुन्दर साकार बना था;
चेतनता एक विलसनी, प्रानंद अछंड बना था ।

भाषण का द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद—भाषणवाद भौतिकवादी दर्शन है । वह पदार्थ की प्रधानता में विश्वास करता है । पदार्थ परिवर्तनशील है और उसका इतिहास होता है । धनः कोई वस्तु स्थिर और अपरिवर्तनशील नहीं हो सकती । पदार्थ और चेतना के सम्बन्ध में भाषणवादी दर्शन कहता है कि पदार्थ से ही चेतना का विकास होता है । उनके अनुसार भौतिक शक्तियों और मनुष्य के सधर्म के फलस्वरूप ही सामाजिक जीवन का विकास होता है । वह जीवन के प्रति स्वस्थ, आत्मावादी तथा सामाजिक दृष्टिकोण है और लोकमगल की साधना में विश्वास रखता है । इस चिन्ताधारा के सफल कवि पत हैं जन्होंने 'मृष्टि' नामक कविता में लिखा है—

मिट्टी का गहरा अंधकार, डूबा है उसमें एक बीज ।
वह खो न गया, मिट्टी न बना, कोबो-सरसों से लुप्त बीज ।
बंदी उसमें जीवन-अंकुर जो तोड़ निखिल जग के बंधन
पाने को है निज स्वय-मुक्ति, जड़ त्रिद से जगकर चेतन ।

छायावादी काव्य में निम्नांकित चिन्तनधाराओं की प्रमुखतया अभिव्यक्ति हुई है :

आध्यात्मिक प्रेम—यद्यपि अलौकिक प्रेम की परम्परा हमारे काव्य में पुरानी है पर आधुनिक कविता में कवि की यह आध्यात्मिक प्रेम-भावना अन्य कोमल भावनाओं से अनुरजित होकर बड़े ही भाविक रूप में सामने आयी है । अलौकिक प्रेम भी सामान्य रूप से दो प्रकार का होता है । एक का आत्ममग्न भक्तौचित साकार प्रति होती है और दूसरे (पृष्ठ-१८ पृष्ठ) । पहिल प्रकार के आत्ममग्न के प्रति साधक का पूज्य-गभिन प्रेम, जिसे भक्ति कह सकते हैं, होता है । दूसरे प्रकार के आत्ममग्न के प्रति विशुद्ध प्रेमभाव होता । २. प्रकार का प्रेम, जो उस आध्यात्मिक सत्ता के प्रति होता है जिसका कोई संश्लेष नहीं होता, स्वभावनः रहस्योन्मुख हो जाता है । इसी प्रकार का रहस्योन्मुख

प्रेम, जिसमें श्रौत्युक्त और जिज्ञासा के साथ-साथ गम्भीर प्रेम का दर्शन होता है, छाया-वादी काव्य में प्रधानरूप से दृष्टिगोचर होता है।

अपने प्रियतम—परोक्षसत्ता—का आभास कवि को सर्वत्र मिलता है—

भरा नयनों ने मन में रूप, किसी छतिया का भ्रमल भ्रम,
जल-यत्न मारत-व्योम में, जो छाया है सब घोर। —‘प्रसाद’

कल्याणार भगवान् अपने प्रिय मकर पर कल्याण कर बारबार आकर प्रमत्तक
उनका कष्ट दूर कर देते हैं—

मर गति हो,
बार-बार प्रिय कल्याण की किरणों से
लुब्ध हृदय को पुनर्जित कर देते हो।
मेरे अन्तर में छाते हो बेब निरन्तर,
कर जाते हो व्यापार-भार लघु
बार-बार कर-कंज बढ़ाकर। —‘निराला’

कभी-कभी कवि को अपने भव्य प्रियतम के स्वरूप-दर्शन की कोई विशेष आकांक्षा नहीं रहती। ‘हे सागर संगम अरुण नील’ से प्रारम्भ कविता में प्रसादजी कहते हैं कि नदियाँ पर्वत से निकलती हैं, सागर से उनका पूर्व परिचय नहीं रहना, पर वे अपने उस प्रिय से मिलने के लिए उन्मुक्त होकर निरन्तर चलती आती हैं और अन्त में उनका मिलन होता है। इसी-से मिलनी-जुलती भाषना इन पंक्तियों में है—

तुम हो कौन और मैं क्या हूँ, इसमें क्या है धरा तुमो !

मारत-जलधि रहे बिर चुम्बित, मेरे क्षितिज बदल बनो ! —‘प्रसाद’

रामकुमार वर्मा कहते हैं कि मैं अपने प्रिय के नूपुरों का हास हूँ। प्रिय के चरणों के मनीष बने रहने की प्रार्थना इन पंक्तियों में है—

मैं तुम्हारे नूपुरों का हास !

लघु स्वरों में बग्न हो पाऊँ चरण में बात ।

प्रिय विपुल हो गया है, प्रेमी की व्याकुल प्रार्थनाओं पर भी वह न धाया, इन भावों को शाय्वोचित्र ढंग से बड़े मार्मिक रूप में कवि ने पल्लविन रिया है—

मैं समीप असीम गुल से सौँच कर संतार सारा,

शक्ति की विरदावली से गा रहा हूँ यार तुम्हारा !

पर तुम्हें धब बौन स्वर स्वरवार, मेरे पास लाये ।

भूल कर भी तुम न धाये । —‘रामकुमार वर्मा’

हरि को यह विद्वानः है कि अन्तः एक दिन प्रिय के अवनत से, उमरी मोर में, सारे दुःखों का नाश हो जाएगा—

एक दिन चम जायेगा रोदन

तुम्हारे प्रेन-अंचल में । —‘निराला’

प्रेम की उस उन्मत्तता का, जब प्रेमी घोर प्रियतम में बेद-भाव नहीं रह जाता और वे एकाबार हो जाते हैं, मार्मिक वर्णन हम कान की कविता में अधिक मिलता है।

प्रिय तो प्रेमी के हृदय में ही अवस्थित है, फिर परिचय क्या ?

तुम मुझमें त्रिय फिर परिचय क्या ? — 'महादेवी'

माया का निर्गम दर्पण टूट जाने पर कौन साधक और कौन साध्य ? अतः तो दोनों मिलकर एकाकार हो गये—

आज कहीं मेरा अपनापन ?

तेरे छिपने का अवगुंठन ?

मेरा बन्धन तेरा साधन,

तुम मुझमें अपना गुप्त देगो, मैं तुममें अपना गुप्त प्रियतम !

टूट गया वह दर्पण निर्गम

—महादेवी वर्मा

आध्यात्मिक रतिभाव के विविध रूपों और अन्तर्दशाओं की अभिव्यक्ति त्रिन कविताओं में हुई है वे ही रहस्यवादी कविताएँ कहलाती हैं।

प्रतिबिम्बवाद—चिन्तकों ने परोक्ष और प्रत्यक्ष के बीच विम्ब-प्रतिबिम्ब-भाव की कल्पना भी की है। सूफीमत में इस्लाम की कटुता और एकरमना की प्रतिक्रियास्वरूप प्रतिबिम्बवाद या भावान्मक ज्ञानवाद का प्रारम्भ हुआ जो भारतीय अद्वैतवाद से मिलना-जुलता था। अद्वैतवाद के परमात्मा, आत्मा और माया की तरह ही सूफीमत के हक, बन्दा और शैतान की भी स्थिति है। हक और बन्दा के बीच शैतान व्यवधान की तरह पड़ा है किन्तु प्रेमस्वरूप के द्वारा बन्दा हक से एक हो सकता है। इसके लिए पहले उस परोक्ष सत्ता को जानना अवश्य है, अतः सौकिक प्रेम के माध्यम से आध्यात्मिक प्रेम की अनुभूति होती है। और माया (प्रकृति) के बीच ही वह परोक्ष सत्ता अपना प्रतिबिम्ब, आभास या भलक दिखलाती रहती है जिससे साधक परिचय प्राप्त कर प्रेम की गहराई में उतरता है। प्रेम द्वारा ही वह पूर्णरूप से जाना जा सकता है और उसका पूर्ण परिचय ही उसका मिलन है। सूफी कविता में इसलिए प्रकृति ही नहीं, हृदय भी दर्पण या सरो-वर के जल के रूप में माना गया है। आध्यात्मिक मिलन के लिए उन्होंने चेतना को बाधक और सहजज्ञान को साधक माना। अतः सूफी कविता में स्वप्न, विस्मृति, बेहोशी और समाधि या मृत्यु का अधिक महत्व है।

छायावादी कविता में भी इस प्रतिबिम्बवाद का प्रभाव दिखलायी पड़ता है। पंन की 'छाया' दीर्घक कविता में यह बात स्पष्ट दिखलायी पड़ जाती है। प्रकृति कवि को परोक्ष की छाया के रूप में दिखलायी पड़ती है जिसे उसने प्रतीक-पद्धति से व्यक्त किया है। वह उसी प्रातिबिम्बिक सत्ता से अपने को मिलाकर अपने आराध्य से मिल जाना चाहता है—

हाँ सति आगो बाँह खोल हम सबकर गले जुड़ा सँ प्राण,

फिर सुम तम मे मैं प्रियतम में हो जावँ इत अन्तर्धान।

'शिशु' दीर्घक कविता में कवि शिशु में किसी परोक्ष शक्ति की छाया देखना है—

.. .. खेलती अघरों पर गुसकान पूर्व सुधि सौ अस्तान,

.. .. स्वप्न 'सोकों में किन धुपचाप बिखरते तुम इच्छाप्रतिवां ?

महादेवी को अपने प्रियतम की भलक सुनेपन और अन्धकार के वातावरण में मिलती है । जगत के बोसाहन और चेतना के प्रकाश से दूर हटकर वे उसके प्रतिबिम्ब का दर्शन भर करना चाहती है—

सजनि कौन तम में परिचित-सा सुधि-सा छाया-सा भाता ।

अथवा—

मेरे प्रिय को माता है तम के परदे में घाना ।

निराला को उस परम तत्त्व की छाया (कान्ति) अंधकार में नहीं, प्रकाश में दिखलायी पड़ती है और वह कवि के हृदय को मिलन के आनन्द से भर देती है—

विश्व-नम-वसकों का आसोक अनुल यह आ हर लेता शोक

ज्योति के कोमल केश अपार सड़ी वह सकल देश-दुग रोक ।—(गीतिका)

प्रसाद में यह प्रतिबिम्बवाद और उससे उत्पन्न माधुर्यभाव सबसे अधिक दिखलायी पड़ता है । जनका प्रिय आदूरगर्नी-सध्या के परदे पर अपना नाट्य दिखलाता है—

छायानट छवि-परदे में सम्मोहन-वैशु बजाता ।

संध्या-कुहकिनि-अचल मे कौतुक अपना कर जाता ।—(भोगू)

सूफी कवियों की तरह इन कवियों ने भी चेतना की मिलन-क्रिया में बाधक मान कर स्वप्न, विस्मृति, बेहोशी और समाधि या मृत्यु के प्रति आकर्षण प्रकट किया है । महादेवी और प्रसाद में यह प्रवृत्ति सबसे अधिक दिखलायी पड़ती है । प्रसाद विस्मृति की कामना करते हैं जिससे प्रिय की भलक सहजज्ञान के रूप में मिल सकें—

मौलिया-शायन पर बंठी अपने मन के आँगन में ।

विस्मृति का मौल-जलिन-रस बरसों अपाँग के धन में ।

और महादेवी का प्रिय स्वप्न में भी प्रवृत्ति से ही प्रतिबिम्बित होकर मिलना है—

अधु मेरे भाँगने जब नींद में वह पास आया ।

हो गया दिन की हंसी से

शून्य में सुरचाप धकित ।

और इसीलिए वे सपनों की ही कामना करती हैं जिसमें वे प्रवृत्ति में घुल-मिलकर एक हो जाएँ—

तुम्हें बाँध पाती सपने में ।

अधुर राग बन विश्व गुलाती

सोरम धन बरल-बरल बस जाती

भरती मैं संतुति का छन्दन हूँ जजंर जीवन धपने में ।

निराशावादी बन्धन भी अपने धरितत्व को मिटाकर प्रवृत्ति में लीन हो जाने की इच्छा प्रकट करते हैं और पृथ्वी, आकाश, वायु सभी उन्हें नियन्त्रित करते हैं ।

कीन मिलनातुर नहीं है ?

साधेधापी विश्व का ध्यस्तित्व प्रतिलाल पुद्गल है

कब मिटेगा मोल तेरा यह का अधिभाव

और तू तो लीन मुझमें फिर बनेगा पूर्ण ?—(दातुल पन्तर)

घटित-भावना—संकराचार्य तथा उनके अनुयायियों ने ब्रह्म को सत्य और निर-
 जीव को उससे अभिन्न और जगत् को असत् एवं भ्रम बताया। यह भावमय जगत् दुःख का
 समुद्र है, भयः उन्होंने मुदजान द्वारा 'अहं ब्रह्मास्मि' की अनुभूति को जीव और ब्रह्म को
 एकता का मापन माना। छायावादी कविता में यह विचारधारा सत्ये अभिन्न निराना
 में दिव्यतायी पहचान है जिसकी अभिव्यक्ति उन्होंने प्रतीक और मनोक्ति पद्धति द्वारा बार-
 बार की है—

पात हो रे होरे की सान,
 सोमता और कहीं नादान ?
 कहीं भी नहीं सत्य का रूप
 असिल जग एक अश्वतथ हूँ

उमि-पूर्णत रे मृत्पु महान् ।—(गीतिका)

महादेवी वर्षा भी इस जगत् को मायाकूटी काँच के का में स्वीकार करती है,
 त्रिमया प्रतिबिम्ब सत्य नहीं, भ्रम होता है और बिना उग माया के त्रिमोक्ष के सत्य
 का ज्ञान नहीं हो सकता—

हूँ तया वह वर्णन निर्मल ।
 उगमें हूँ ही मेरी छाया,
 भुम्भमें रो रो सभता माया,
 अष्ट-हास मे विषय जगाया,
 रहे मेमने आभासिबीबी
 त्रिषमिन्ने वरदे में 'मे' 'जुम' ।

इसमें जगत् के दुर्गों का भूत कारण माया को माना गया है त्रिमये कारण मोह-
 बलना, दुःख-मुक्त की उत्पत्ति होती है। यह माया का रंग ही ब्रह्म और जीव के बीच परदा
 डालता है। शास्त्र घटित की यह विचारधारा आगे मुद्र का मे छायावादी कविता में
 अभिन्न नहीं है क्योंकि वह अत्यधिक बोझिल और मुद्र ज्ञान पर आधारित है। उ-
 निवर्ती के घटित-रूप के सत्य घटित विचारित का जीव विनिर्मातृ, जीव और पदार्थों
 में मे योग-दान की कारणजल अतिरिक्त भी छायावादी कारण में मुद्र का मे विनि-
 र्माण करती है। निगमना यह दुःख मोह विचारधारा का ही ही नहिनी का मे प्रभाव
 रण, का मे ही प्रभावना को अतिरिक्त का का मानक प्रतीक का है, की
 जीव को ब्रह्म का अन्तर्गत ही मानकर ब्रह्म का कारणक और पूर्ण माना है, जीव
 ब्रह्म के अन्तर्गत का ही अतिरिक्त का है। जीव अ-हं में अतिरिक्त ही के कारण
 उनका अन्तर्गत का ही अतिरिक्त प्रभाव है कि वह जीव की, की प्रभावती, की
 अन्तर्गत, की अतिरिक्त अन्तर्गत के का मे माना है। 'मान की अतिरिक्त' का यह
 को अतिरिक्त अतिरिक्त है किमये अन्तर्गत अन्तर्गत का ही का अतिरिक्त विचार है—

देखा जाय मे जायने की दुर्गो जगत्
 काय पर अन्तर्गत-अन्तर्गत का रहा अतिरिक्त ही का

क्योतिमय रूप, हस्तदत्त विविध-भस्त्र-सज्जित !

मन्दरिमल मुक्त लल हृई विघ्न की थी सज्जित !

इस तरह निराला ने रुढ़िवादी धान्तमत की दुर्गा-पूजा का समर्पण नहीं किया है बल्कि बंगाल के रामकृष्ण परमहंस, विपिनचन्द्रपाल, भरविन्द आदि चिन्तकों की तरह जीवनी-शक्ति के प्रति आस्था प्रवृत्त की है।

योग-दर्शन—शक्ति के उपासक का योग-मार्ग की ओर बढ़ जाना कठिन नहीं है, भ्रतः योग की शब्दावली और विचारधारा का प्रयोग निरालाजी ने किया है।

अङ्ग के सूक्ष्म छिद्र के पार

वेचना तुम्हे मोन, सर मार !—(श्रीतिका)

विशिष्टाद्वैत—तुम तु'प हिमालय भू'ग और मैं चंचल गति मुर सरिता ।

तुम विमल हृदय उत्प्लावित और मैं कान्त काश्मिनी कविता !—(परिमल)

महादेवी ने भी आराध्य को सदैव प्रियतम ही नहीं, कभी-कभी पूज्य और स्वामी मानकर दास्य-भाव की भी अभिव्यक्ति की है—

क्या पूजा क्या भजन रे ।

उस असीम का सुन्दर मन्दिर मेरा सधुतम जीवन रे ।

जगत् की अनित्यता—करीब-करीब सभी दर्शनों ने जगत् की क्षणिकता और दुःखमयता को स्वीकार किया है और जगत् से ऊपर उठकर नित्य सत्य की खोज करने का प्रयत्न किया है। छायावादी कवियों ने अनित्य सवेदनशील होने तथा भारतीय दर्शनों के अध्ययन के कारण इन भावनाओं की अभिव्यक्ति की है। पंत ने नित्य सत्य की खोज में जगत् की अनित्यता का दर्शन किया है और उसके दुःखमय तथा परिवर्तनशील स्वरूप को देखकर व्याकुल हुए हैं—

आज बचपन का कोमल गाँत, जरा का पीला पत ।

चार दिन सुलभ चाँदनी रात और फिर अन्धकार अज्ञात ।

जगत् की परिवर्तनशीलता को देखकर उनके मन में यह सहज प्रश्न उठा है कि यह जगत् ऐसा क्यों है। उनका हृदय निराशा और शोक से चंचल हो उठा है और अन्त में वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि परिवर्तन ही सत्य है—

नित्य का यह अनित्य नर्तन,

विषर्तन जग जग व्यावर्तन,

अचिर में चिर का अन्वेषण

विश्व का सत्यपूर्ण दर्शन ।

बेदना और करुणा—दुःखपूर्ण जगत् की इस अनित्यता और क्षणिकता को देखकर दार्शनिक की विवेक-कृति जागृत होती है और कवि की सवेदनशीलता। किन्तु सत्य को और समझाओ के समाधान को जानने की विज्ञाना दोनों में समान रूप से होती है, इसीलिए कभी कवि दार्शनिक दिखतायी पड़ता है और कभी दार्शनिक कवि। छायावादी कवियों में सभी ने जगत् की अनित्यता को देखकर परम सत्य की खोज करने की कोशिश की है और विभिन्न रूपों में अपनी मानसिक अनुभूतियों का वाक्यात्मक चित्रण किया है—

मन-तहस्र रवि-जगि अर्धशत पद, उग्रह, उग्रह,
अपने, अपने हैं स्फुटित से तुनमें तपस्र,
अधिर विश्व में अधिप रितावधि, कर्म, बचन, मन,
सुप्ती घिरमन अहे विषमनहीन विवर्तन ।—पन्

सांस्कृतिक जीवन में विरमता और अज्ञानता की प्रतीति के कारण उत्पन्न होती है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि में व्यक्तित्व अभावों और अज्ञानताओं के कारण उत्पन्न वेदना की अभिव्यक्ति का अर्थ में अज्ञानीकरण के द्वारा किया जाता है। कवि के व्यक्तिगत जीवन की निरमता और वेदना उसे विश्वव्यापी और अज्ञान प्रतीत होती है, यह नियतिवादी, दुःखवादी अथवा आदर्शवादी हो जाता है। आध्यात्मिक प्रेम में भी विरह-जनित वेदना ही अभिव्यक्तिवादी पड़ती है, क्योंकि साधक के मनोम और आध्य के अन्तर्गत होने से मितन रहन नहीं होता। इस प्रकार का अर्थ पर वेदना की छाया विविध दिशाओं से विविध रूपों में पड़ती है। पर जो कवि के विरह विरोधी और दुःखी होता आवश्यक मानने हैं—

विद्योगी होगा पहला कवि, आह से उग्रह होगा गान,
निकलकर ओलों से चुनवाय बही होती कविता अज्ञान ।

किन्तु कवि का यह अनुमान सर्वथा सत्य नहीं है। प्रारम्भिक कवि का दुःख विद्योग-जन्य नहीं, मृष्टि की अज्ञानता और परिवर्तनशीलता के दर्शन के कारण था। स्वयं पंत की 'परिवर्तन' कविता में अज्ञान शोक, निराशा और विषाद की भावनाएँ जगत् की अनित्यता के कारण ही उत्पन्न हुई हैं। अन्यत्र वे कहते हैं—

वेदना ही के सुरीले हाथ ने
है बना यह विश्व, इसका परमपद
वेदना ही का मनोहर रूप है ।

निराला इस जगत् को दुःखमय देवदर परम प्रकाश की ओर कहे हुए कहते हैं—

में रहेगा न गृह के भीतर,
जीवन मेरे मृत्यु के विवर ।
यह गृह, गर्त प्राचीन, यह
मर्वाङ्ग-प्रसार, यह किरण गुह
है कहाँ यहाँ भुव-गन्ध-भुव
यह बाध विमल धातिगनकर ।

महादेवी में तो यह दुःख की भावना विविध रूपों में व्यक्त हुई है। वे कभी जगत् के दुःखमय रूप का वर्णन करती हैं, कभी दुःख को ही साधन मानकर मूर्खों को तरह आराध्य से मिलन का प्रयत्न करती हैं और कभी दुःख-भुव के समन्वय के मिश्रण में विश्वास प्रकट करती हैं। वे आराध्य के साधन दुःख को ही आराध्य मानकर कहती हैं—

तुम दुःख बन इस पथ से जाना ।

मूलों में नित मृदु पाटल-सा खिलने देना मेरा जीवन,
क्या हार बनेगा वह जिसने सीखान हृदयको विषयाना !

वे दुःख से घबरानी नहीं, एकाकी ही उस अपरिचित पथ पर चलना पसन्द करती हैं—

पंच होने दो अपरिचित, प्राण रहने दो धकेला !

महादेवी जी दुःख और सुख को एक ही सत्य के दो पहलुओं के रूप में देखती हैं, क्योंकि वे एक ही निर्माला की कृतियाँ हैं। इसीलिए यह जगत दुःख-सुख का समन्वय है—

सब झालों के झालू उजले सबके सपनों में सत्य पला ।

जिसने उसको ज्वाला सौपी उसने इसमें मकरन्द भरा,
अलोक लुटाता वह घुलपुल, देता भर यह सौरभ बिजरा,
दोनों संगी, पथ एक, किन्तु कब दीप लिला, कब फूल गला ?

दुःख के कारण ही विश्व में करुणा और सहानुभूति की भावना उत्पन्न होती है।

महादेवी सभी दुस्त्रियों के दुःख में झालू बहाना चाहती हैं—

प्रिय जिसने दुःख पाला हो...

भर दो, मेरा यह झालू

उसके उर को माला हो।

श्रीर प्रसाद भी अपने जीवन-गीत द्वारा जगत् को करुणा का सन्देश सुनाना चाहते हैं, क्योंकि उनके अनुसार सुख-दुःख का यह क्रम निरन्तर चलता ही रहेगा—

मालसा निराशा में डलमल,

वेदना और सुख में बिह्वल,

यह क्या है रे मानव जीवन ?

परन्तु श्री प्रसाद के स्वरमें स्वर मिलाकर कहते हैं—

जग पीड़ित है अति दुःख से, जग पीड़ित है अति सुख से,

मानव जग में बँट जावे दुःख सुख से ओ सुख दुःख से।

यह करुणा की भावना ही सामाजिक क्षेत्र में मानवतावादी विचारों को जन्म देती है, शोषित पीड़ित मानवता के प्रति करुणा और ममता की भावनाओं की अभिव्यक्ति छापावादी कविता में भी कम नहीं हुई है। निराला और पन्त सामाजिक क्षेत्र में भी बहुत ही सवेदनशील हैं। 'विषया', 'भिक्षुक', 'वह तोड़ती पत्थर' आदि कविताओं में निराला की मानवतावादी भावनाओं की सहज अभिव्यक्ति हुई है—

वह इष्टदेव के मन्दिर की पूजा सी

वह दीपशिला से शान्त भाव में तीन

वह कूरकालन्ताण्डव की स्मृति से रेखा सी

वह टूटे तब को लुटी सता-सो दीन

दलित भारत की ही विषया है।

पथ के अनुसार सामाजिक दुःख को दूर करने का मार्ग व्यक्ति के व्यक्तित्व को तप पूर बनाना ही है, इसीसे जीवन को सुन्दर और सुगम बनाया जा सकता है। इसीसे वे वेदना को साधन मानकर तप-त्याग की महत्ता मिट करने हैं—

तप है मधुर-मधुर मन ।
विद्व-वेदना में पत-प्रतिपत्त,
जग-जीवन की ज्वाला में गल,
बन अशुभ उज्ज्वल हो कोमल ।

आनन्दवाद—सत्ता की अनित्यता और दुर्गों से मुक्ति पाने के लिए अद्वैतवाद की एक दूसरी शाखा शैवान्त के प्रत्यभिज्ञादर्शन ने आनन्दमूलक साधना का मार्ग निकाला था। उसके अनुसार प्रत्येक अणु-परमाणु में शिव और शक्ति दो तत्त्व निहित रहते हैं। शिव ज्ञान के और शक्ति क्रिया के प्रतीक के रूप में हैं। ये दोनों शक्तियाँ जब अन्तर्मुख होती हैं तो मनुष्य को दुःख का ग्रामान होना है। वस्तुतः दुःख अनित्य और भ्रम है। व्यक्ति को अपने शिवत्व का ज्ञान हो जाने और ज्ञान, इच्छा तथा क्रिया का समन्वय कर लेने के बाद प्रतिबुद्ध वेदना अर्थात् दुःख का बोध नहीं होता। इस तरह यह दर्शन रायमूलक आनन्द को ही सत्य मानता है। समूचे प्रसाद-साहित्य की रीढ़ यह आनन्दवादी दर्शन ही है। 'कामायनी' महाकाव्य में भी यही दर्शन काव्य के रूप में उपस्थित किया गया है। इस दर्शन के अनुसार शिव-शक्ति जड़-चेतन जगत् में समान रूप से व्याप्त है—

नीचे जल का ऊपर हिम था, एक तरल का एक सघन

एक तत्त्व की ही प्रधानता, कहो उसे जड़ या चेतन ।—(कामायनी)

आनन्दवाद संन्यासमूलक तप और त्याग का समर्थन नहीं करता। वह जीवन को विकासशील और भोगमय मानता है—

तप नहीं, केवल जीवन सत्य, कहल यह शक्ति दोन अस्साद,

तरल आकांक्षा से है भरा तो पहा आशा का आह्लाद ।

वह सृष्टि को परिवर्तनशील और जीवन के लिए कर्म और भोग को आवश्यक मानता है—

कर्म का भोग, भोग का कर्म, यही जड़ का चेतन आनन्द ।

सृष्टि के विस्तार के लिए अर्थात् में दो शक्तियों के साथ ही समाज में भी स्त्री-शक्ति और पुरुष-शक्ति का योग आवश्यक है। इन शक्तियों के समन्वय से ही मानवता की विजय हो सकती है—

शक्ति के विधुत्पल जो व्यस्त बिस्त बिस्तरे हैं हो निषपाय,

समन्वय उनका करे समस्त विषयिनी मानवता हो जाय ।

कर्ममय जीवन का एकांगी विकास होना भी मानव के लिए प्रातक है, चाहे वह आध्यात्मिक विकास हो या भौतिक। मनु ने इन्द्रा (बुद्धि) के साथ मिलकर चरम भौतिक विकास किया और आत्मा (मर्दा) को महत्त्व नहीं दिया। परिणाम हुआ संघर्ष और आधिदैविक विपत्ति। ऐसे समय में फिर मनु के हृदय में अज्ञा का उदय

मुमुक्षु कोलाहल-कलह में मैं हृदय की बात रे मन ।

विकल होकर नित्य चंचल

सोजती जब नौद के पल

चेतना थक सी रही तब मैं भलय की बात रे मन ।

बुद्धि जहाँ हार मान जाती है वही सहज ज्ञान या आत्मप्रकाश का उदय होना है जो मनुष्य को प्राप्ति और आनन्द प्रदान करता है ।

‘कामायनी’ के ‘दर्शन’ सर्ग में कवि ने महाशक्ति को मूर्त स्वरूप के रूप में नृत्य करते हुए दिखलाया है । उसके अनुसार यह जगत् शिव का मूर्त रूप है, अतः आनन्दमय है—

शक्ति का स्वरूप यह निरूप्य जगत् वह रूप बदलता है शत-शत,

कण विरह नित्यमय मृत्यु-निरत, उल्लासपूर्ण आनन्द सतत ।

ज्ञान, इच्छा और क्रिया में संयुक्त एवं सामंजस्य हुए बिना जीवन की मनुष्य आवश्यकताएँ नहीं पूरी हो सकतीं । किसी एक की कमी से जीवन में विषमताएँ उत्पन्न हो जाएँगी और आनन्द की प्राप्ति नहीं हो सकेगी—

ज्ञान दूर कुछ किया भिन्न है इच्छा क्यों पूरी हो मन की ।

एक दूसरे से न मिल सके यह विडम्बना है जीवन की ।

इसलिए ‘आनन्द’ सर्ग में कवि आनन्दलोक (कैलास) का दर्शन कराता है । इस लोक में से जाने वाली शक्ति थका है । उस आनन्दलोक का स्वरूप कवि ने इस प्रकार चित्रित किया गया है—

समस्त ये जड़ या चेतन, सुन्दर साकार बना था,

चेतनता एक बिलसती आनन्द अलख धना था ।

मानवतावाद—व्यक्तिवादी आदर्शवाद इस युग में अध्यात्मवाद, मानवतावाद, विद्व-मानवतावाद, मानववाद आदि अनेक रूपों में व्यक्त हुआ । मनुष्य संसार का सर्व-श्रेष्ठ प्राणी है । मानव की इसी महानता को ध्यान में रखकर पन के अपने अन्तर्मुखी पंखों से निकलकर देखा कि सौन्दर्य मानवोत्तर प्रकृति में ही नहीं, मानव में भी —

सुन्दर हैं बिहग, सुधन सुन्दर,

मानव सुध सबसे सुन्दरतम ।

यह सौन्दर्य शारीरिक नहीं, आत्मिक है, क्योंकि मनुष्यता उसे पशुओं में भिन्न करती है । उस मनुष्यता के साक्ष्यक गुण हैं सत्य, प्रेम, क्षमा, करुणा, धर्मात्मा, धर्मपरायण आदि के विरह विरोध । मानवतावादों कवि मनुष्य के इन्हों गुणों को जागृत करना चाहता है—

मानव का मानव पर प्रत्यय, परिचय मानवता का विशाल,

बिज्ञान-ज्ञान का अन्वेषण सब एक, एक सबमें प्रकाश ।

प्रभु का आनन्द बरदान तुम्हें उपभोग करो अनिलाल मध-मध,

क्या क्यों तुम्हें है त्रिभुवन में यदि बने रह सको सुध मानव ?—रंग

निराशा भी मानवता के बन्धन की शर्चना करते हुए बहते हैं—

सार्थक करो प्राण :

स्पृष्टान्ध जनपात्र

जर्जर अहोरात्र

शेष जीवन मात्र

कुङ्कुमल गताग्राण

जननि दुःख अवनि को

दुरित से दो प्राण !—(गीतिका)

‘कामायनी’ में प्रसाद ने भी मानव के प्रति अज्ञा द्वारा मानवता का दिव्य सन्देश
 दिया है—

यह सकर्मयी तू अज्ञामय,

तू मननशील कर कर्म अमय,

इसका तू सब संताप निषय

हर ले, हो मानव भाग्य उदय;

सबकी समरसता कर प्रचार;

मेरे सुत ! सुन माँ की पुकार ।

छायावाद और रहस्यवाद

दीनानाथ 'शरणा'

छायावाद और रहस्यवाद का विषय हिन्दी के आलोचकों के बीच बहुत दिनों तक एक पहेली-सा बना रहा। किसी ने छायावाद को रहस्यवाद का पर्यायवाची समझा तो किसी ने छायावाद को रहस्यवाद से बिल्कुल अलग माना। कुछ लोगों ने तो 'छायावाद का रहस्यवाद' की इकनग्न कल्पना भी की। इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद और रहस्यवाद के सम्बन्ध में अगणित भ्रान्तियाँ फैली हुई हैं। हिन्दी के विद्वान् आलोचक डा० रामकुमार वर्मा ने छायावाद को रहस्यवाद बतलाते हुए 'उसकी छाया में सान्न का प्रत्यक्ष मिलान' देखा है। उनका विचार है कि 'कबीर, जलालुद्दीन रुमी और सेंट आगस्टाइन की कविताओं में यही छायावाद का राग सूँझता है। श्री रामचन्द्र शुक्ल भी छायावाद को रहस्यवाद मानते हुए लिखते हैं कि 'छायावाद का प्रयोग दो अर्थों में समझना चाहिए। एक तो रहस्यवाद के अर्थ में जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात प्रियतम को प्राप्तमान बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा में प्रेम का अनेक प्रकार का चित्रण करता है। 'किन्तु हिन्दी की सभी छायावादी कविताओं को वे रहस्यवाद मानने के लिए तैयार नहीं, क्योंकि उनमें से कुछ तो विलापनी अभिव्यञ्जनावाद के आदर्श पर रची हुई बँगला कविताओं की नकल पर, और कुछ अंग्रेजी कविताओं के साक्षणिक चमत्कार-पूर्ण काव्य के ढंग पर शब्द-प्रति-शब्द उठाकर जोड़ी जाती है।

छायावाद को रहस्यवाद मानने और समझने की भूल अस्वाभाविक नहीं थी। परमेश्वर, बात यह हुई कि छायावाद में उद्गम वैयक्तिकता होने के कारण सौन्दर्य और प्रेम की प्रधानता रही। सौन्दर्य और प्रेम—ये स्वयं विज्ञाता और रहस्य हैं। 'प्रसाद' जी की इन पक्तियों में सौन्दर्य और प्रेम की वही विज्ञाता और रहस्य-भावना द्रष्टव्य है—

तुम कनक किरण के अन्तराल में, लुक छिपकर चलते हो क्यों ?
नत मस्तक गर्व सहन करते, धोवन के घन, रसकण डरते,
हे साज मरे सौन्दर्य, बता दो—मौन बने रहते हो क्यों ?

—चन्द्रगुप्त (प्रसाद)

इस प्रकार की कविताओं की, छायावाद में, बहुलता रही। प्रसाद, पन्त, निराला, और महादेवी वर्मा—छायावाद के प्रमुख कवियों की रचनाएँ इसी भाव से मोनप्रोत हैं। अगोलिए सौन्दर्य और प्रेम के प्रति विज्ञाता और रहस्य भरी ऐसी कविताएँ छायावाद की

एक प्रधान विशेषता बन गयी। सभी छायावादी कवियों ने रहस्य-भावना को अपनाया। "किसी ने फँसने के रूप में, किसी कवि ने अपनी आन्तरिक अनुभूतियों का प्रदर्शन किया और किसी ने नाम कमाने का साधन बनाया। अपने स्वभाव और मनोदृष्टि के अनुसार कवियों ने रहस्यवाद का प्रदर्शन किया। यदि 'पन्त' को सौन्दर्य ने रहस्योन्मुखी बनाया तो 'निराला' को दार्शनिक तत्त्वज्ञान ने और महादेवी वर्मा को प्रेम और वेदना ने।" छायावाद स्पूलता के विरुद्ध सूक्ष्मता की प्रतिक्रिया था, उसकी प्रकृति अन्तर्मुखी थी। रहस्यवाद में भी यही बात पायी जाती है। स्वभावतः छायावाद को रहस्यवाद मान लेने की गलती हुई। छायावाद और रहस्यवाद की माथ-साथ चर्चा करती हुई महादेवी वर्मा भी लिखती हैं कि "छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में प्राण डाल दिये जो प्राचीन काल से बिम्ब-प्रतिबिम्ब के रूप में चला आ रहा था और त्रिविके कारण मनुष्य को अपने दुःख में प्रकृति उदास और मुक्त में पुलकित जान पड़ती थी। छायावाद की प्रकृति घट, कूप आदि में भरे जल की एकरूपता के समान अनेक हथों में प्रकट एक महाप्राण बन गयी। अतः जब मनुष्य के अधु मेघ के जल-कण और पृथ्वी के भोस-विन्दुओं का एक ही कारण, एक ही मूल्य है। प्रकृति के सषु तृण और महान् वृक्ष, निविड़ अन्धकार और उज्ज्वल विद्युत्-रेखा, मानव की सघुना-विशालता, कोमलता-कठोरता और मोह-ज्ञान का केवल प्रतिबिम्ब न होकर एक ही विराट् से उत्पन्न सहोदर हैं। जब प्रकृति की अनेकरूपता में, परिवर्तनशील विभिन्नता में, कवि ने ऐसा तारपत्र खोजने का प्रयास किया जिसका एक छोर किसी असीम चेतन और दूसरा उसके असीम हृदय में समाया हुआ था तब प्रकृति का एक-एक अंश धार्मिक व्यक्तित्व लेकर जाग उठा।

परन्तु इस सम्बन्ध से मानव-हृदय की सारी व्यास बुझ न सकी, क्योंकि मानवीय सम्बन्धों में जब तक अनुराग-जनित आत्मविमर्शन का भाव नहीं घुल जाता तब तक वे सरस नहीं हो पाते और जब तक वे सरस नहीं हो पाते और जब तक यह मधुरता सीमा-सीत नहीं हो जाती तब तक हृदय का अभाव नहीं दूर होता। इसी से इस अनेकरूपता के कारण पर एक मधुरतम व्यक्तित्व का आरोप कर उसके निष्ट आत्मनिवेदन करना इस काव्य (छायावाद) का दूसरा सोचान बना जिसे रहस्यमय रूप के कारण ही रहस्य-वाद नाम दिया गया।"

इस प्रकार स्पष्ट है कि महादेवी वर्मा के अनुसार छायावादी कवि प्रकृति में व्याप्त अलस-असीम चेतन के माथ करने असीम हृदय को तादात्म्य अनुभव करना है और रहस्यवादी कवि उन अलस-असीम सत्ता के प्रति आत्मनिवेदन। महादेवी की यह व्याख्या बहुत अर्थों में छायावाद और रहस्यवाद के पारस्परिक अन्तर पर निर्णय प्रकाश डालती है।

अब छायावाद और रहस्यवाद के नाम में त्रिम प्रकार की स्पष्टता समझी जाती है उनका एक अन्त इतिहास भी है। छायावाद और रहस्यवाद—ये हिन्दी-काव्यपाग की दो विविष्ट, भिन्न और स्वतन्त्र, किन्तु अत्यन्त प्रवर्तियों के अर्थ-अवयव हैं। रहस्य-वाद का इतिहास छायावाद की अनेका शोधन है। हिन्दी-कविता में रहस्यवाद तो १९वीं-

१५वीं सताब्दी से ही मिलता है किन्तु छायावाद का आरम्भ 'प्रसाद'जी की कवि-साधों द्वारा सन् १९०६ ई० से हुआ । हिन्दी-कविता में सर्व-प्रथम रहस्यवादी कबीर थे ।

इनके बाद आनाथजी आशा के दूसरे कवियों में भी रहस्यवाद मिलता है । प्रेम-नाथ के कवियों ने भी अपनी पुस्तकों में यत्र-तत्र रहस्यवादी भावनाओं को वाणी दी है । मीराबाई की रचनाओं में भी वही-कही रहस्यवाद के दर्शन हो जाते हैं, जैसे—

जिनका पिया परदेस बसत है, निख-निख भेजें पाती ।

मेरा पिया मेरे हिया बसत है, ना बहूँ पाती जाती ॥

इसके पश्चात् रहस्य-भावना छायावाद में प्रकट होती है । रहस्यभावना छाया-वाद में इतनी अधिक है कि बहुत दिनों तक यदि छायावाद को रहस्यवाद ही समझ लिया गया तो इसमें आश्चर्य नहीं होना चाहिए । रहस्य-भावना क्या 'प्रसाद', क्या पन्त, महादेवी और निराला सभी छायावादी कवियों में स्पष्ट और तीव्र है । किन्तु छाया-वाद की रहस्य-भावना और मध्ययुगीन रहस्यवाद में काफी भिन्न है । मध्ययुगीन साम्प्र-दायिक रहस्यवाद से छायावाद की रहस्य-भावना सर्वथा पृथक् और उसका स्वतन्त्र स्थान है । जहाँ मध्ययुगीन रहस्यवाद में गोचर जगत् की उपेक्षा मिलती है, छायावाद में उसे उपेक्षणीय नहीं माना गया है । छायावाद में सारी गोचर प्रकृति (जगत्), समस्त विश्व ही 'उस अखण्ड-असीम चेतन सत्ता' का प्रतिबिम्ब स्वीकार किया गया । अतः 'उसी सत्ता' की अभिव्यक्ति होने के कारण जगत् को प्रतिष्ठा मिली । मध्ययुगीन रहस्यवाद ने अनुन्दर, अणभंगुर और माया कहकर इस सत्ता की उपेक्षा की थी—

नैहरवा हमका नाहिं मार्व ।

—कबीर

यो संसार बहर को बाजी सौंभ पड़्यो उठ जाती । —मीरा

किन्तु छायावाद ने मध्ययुगीन रहस्यवाद का पिछलगुआ बनकर पुरानी बातें नहीं दुहरायी । छायावाद ने नयी दृष्टि से संसार को देखा । उसके लिए यह नामरूपात्मक जगत् भी सत्य है, सुन्दर है—

प्रिय मुझे विश्व यह सचराचर,

तुल, तर, पशु, पक्षी, मर, सुरवर,

सुन्दर अनादि शुभ सृष्टि अमर ।

—पत

एक बात ध्यान देने की यह भी है कि मध्ययुगीन रहस्यवाद में 'उस प्रिय सत्ता' के प्रति साधको ने जितनी दीनता प्रकट की है वह छायावाद में नहीं है । छायावाद में मध्य-युगीन रहस्यवाद की तरह केवल 'असीम-अनन्त-चेतन' की महिमा नहीं गायी गयी है बल्कि जीव की अपनी महत्ता का भी अभिव्यञ्जन हुआ है । कारण स्पष्ट है कि छायावाद में वैयक्तिकता का उद्गार विस्फोट था । छायावाद में 'प्रिय' के अलावे 'प्रेयसी', 'असीम' के अतिरिक्त 'ससीम' की भी महत्ता अभिव्यक्त की गयी—

क्या धमरों का लोक मिलेगा तेरी कसबा का उपहार,

रहने दो, हे देव, धरे यह मेरा मिटने का अधिकार । —महादेवी

मध्ययुगीन रहस्यवाद और छायावाद की रहस्य-भावना में एक और भिन्न यह है कि मध्ययुगीन रहस्यवाद जहाँ सन्तोषमय है, छायावाद की रहस्य-भावना असन्तोषमय ।

जैसे—

ते चल कहीं भुलावा देकर, मेरे नाविक धीरे-धीरे,
जिस निर्जन में सागर सहरी, अम्बर के कानों में गहरी—
निश्छल प्रेम-कथा कहती हो, तब कोलाहल की ध्वनी रे । —प्रसार
और भी—

बोल सहसा संशय में प्राण रोक लेते अपना मृदु गान,
यहाँ रे सदा प्रेम में मान, ज्ञान में बैठा मोह घसार—
हमें जाना जग के उस पार । —‘निराना’

वस्तुतः छायावाद और रहस्यवाद एक ही वस्तु नहीं । दोनों एक-दूसरे के निरुद्ध होते हुए भी वास्तव में विलुप्त भिन्न हैं । डॉ० सश्रीसागर वाण्य का मन है कि “छायावाद ही जब अध्यात्म का पर्दा अपने ऊपर डाल लेता है तो वह रहस्यवाद का रूप धारण कर लेता है ।” छायावाद और रहस्यवाद के पारस्परिक अन्तर पर प्रकाश डालने हुए श्री दान्तिप्रिय द्विवेदी ने बहुत ही अच्छा लिखा है कि “छायावाद में यदि एक जीवन के साथ दूसरे जीवन की अभिव्यक्ति है भववा आत्मा के साथ आत्मा का सन्निवेश है, तो रहस्यवाद में आत्मा का परमात्मा के साथ । एक में सौक्तिक अभिव्यक्ति है तो दूसरे में अलीकिक । एक पुष्प को देखकर जब हम उसे भी अपने ही जीवन-सा सप्राण पाने हैं तो वह हमारे छायावाद की आत्माभिव्यक्ति है (जैसे—रंगीले मृदु गुलाब के फूल ! कहीं पाया मेरा जीवन ? तुम्ही-सा है मेरा जीवन—पंन), परन्तु उसी पुष्प में जब हम किसी विरह-ध्यात परम चेतन का विकास पाने हैं तो वह हमारी रहस्यानुभूति हो जाती है । यथा—

स्पृहा के विरह ! हृदय के हास !

कल्पना के सुख ! स्नेह-विकास !

कूल ! तुम कहीं रहे अब कूल ?

अनित में ?—बनकर उभित गान,

स्वर्ण-किरणों में कर-मुस्कान,

भूलते हो भोंकों की भूल ?

कूल ? तुम कहीं रहे अब कूल ?

गगन में ?—बन शशिदला मचल,

देख मलिनो-सी मुझे बिरल,

बहाते मोत-अधू वा स्पृल ?

कूल ! तुम कहीं रहे अब कूल ?

स्वप्न के तुम, मैं भी निशित

सृजन के तुम, मैं हूँ कल्पित,

या खुद के तुम जब-सागर-कूल

कूल, तुम कहीं रहे अब कूल ? —गणपतः पंथ

दूसरे एक छिन्न कुमुद (अथवा किसी भी के मृते भाव) के प्रति वायोरुणा है । जब तक वह भी की मोद में था, जब तक भी की मधुरी दृष्टि उसी गद के-द्विज थी, केवल आत्मा के साथ दूसरी आत्मा जुड़ी हुई थी । किन्तु मोद के दूख हो जाने पर भी देगती है-

उसका फूल-सा लाल सम्पूर्ण सृष्टि में व्याप्त हो गया है—वही घासिलसा बनकर, वहीं गान बनकर, कही मुस्कान बनकर, अर्थात् सम्पूर्ण रूप-रंगों और छवियों में वही वह है। माँ की दृष्टि, पहले उसमें जितनी ही सीमित थी, अब वह उतनी ही विशाल होकर सम्पूर्ण सृष्टि में व्याप्त हो गयी है। उस एक परमात्मारूपी कुसुम ने मानो हृदय के नेत्रों को दिखना दिया, 'सर्वत्र मैं ही तो हूँ।' यह है रहस्यवाद की अनुभूति जिसकी उपलब्धि योगी को साधना द्वारा और कवि को भावना द्वारा होती है। निश्चित सृष्टि में एक परोक्ष-सत्ता का आभास ही रहस्यवाद है।"

स्पष्ट है, छायावाद में आत्मा और आत्मा का सम्बन्ध रहता है, ससीम और ससीम का सम्बन्ध रहता है, पर रहस्यवाद में आत्मा और परमात्मा अथवा असीम और ससीम का। अर्थात् फूल को देखकर छायावादी कवि उसमें अपनी आत्मा का आभास पाता है, पर रहस्यवादी विश्व-व्याप्त असीम-असंख्य चेतना का। रहस्यवादी भौतिक और अनन्त शक्ति से साभिध्य स्थापित करने की साक्षता करता है। 'छायावादी कवि अब किसी सुन्दर पुष्प को देखता है तो उसमें निभी भावनाओं को आरोपित करता है, उसमें अपनी भावनाओं का प्रतिबिम्ब देखता है, अथवा अपने मन पर पड़ी प्रतिबिम्बा का वर्णन करता है। रहस्यवादी उसे देखकर एक ऐसी सत्ता का अनुभव करता है जो उस फूल के सौन्दर्य में ही नहीं, समस्त विश्व में व्याप्त है, और जिससे साक्षात्कार करने के लिए वह तड़प उठता है।'

छायावाद और रहस्यवाद में दूसरा अन्तर यह है कि छायावाद में अव्यक्त या परोक्ष सत्ता के प्रति केवल जिज्ञासा होती है (जैसे—तुम जाने कौन, अबे छुतिमान, जान मुझको अबोध, प्रज्ञान, मुझसे हो तुम पथ भनजान, फूँक देते छिद्रों में गान, अरे सुख-दुख के सहचर मौन, नहीं कह सकती तुम हो कौन—'पन्त'), किन्तु रहस्यवाद में अव्यक्त या परोक्ष सत्ता के प्रति प्रेम। रहस्यवादी कवि असीम चेतन के प्रति आकुल प्रणय-निवेदन करता है—'बाह्वा भाव हमारे येह रे, तुम बिन दुखिया देह रे।' असीम के प्रति ससीम का यही प्रणय-निवेदन ही तो रहस्यवाद है। छायावाद में प्रणय-भावना नहीं रहती, केवल जिज्ञासा विद्यमान रहती है।

छायावाद और रहस्यवाद में एक और अन्तर यह है कि छायावादी कवि प्रकृति के कण-कण में किसी अव्यक्त-असीम सत्ता की छाया देखकर आश्चर्यचकित हो उठता है? लेकिन रहस्यवादी को प्रकृति के कण-कण में परोक्ष प्रियतम के प्रणय-सन्देश सुन पड़ते हैं, उनकी भावनाएँ तीव्र हो जाती हैं, वह मुग्ध-मौन रह जाता है और अज्ञात-अमीम के माध निपुण तानात्म्य के लिए उसका हृदय तड़प उठता है। जैसे—

पुलक-पुलक उर, सिहर-सिहर तन, भाव नयन आते क्यों भर-भर ?
सकुच सतन खिलती ओफाली, अलस मौतथी डाली-डाली,
बुलते नव-प्रवाल कुँजों में, रजत श्याम तारों से आली,
शियल मधुपवन, यिन-यिन मधुकण, हरसिगार भरते हैं भर-भर ।
कम्पित बालीरों के बन ओ, रह-रह करण बिहाग सुनाते...
धुम विद्युत बन आओ पाहुन, मेरी पलकों में गगन घर-घर ।

—महादेवी (नीरजा)

रचना-विधान की दृष्टि में, यों छायावाद और रहस्यवाद—दोनों में आत्मनिष्ठता लेकिन छायावाद में जहाँ छन्दों का वैविध्य दिनासी पड़ा, रहस्यवाद में नहीं। रहस्यवाद कविनाएँ प्रायः एक विशेष प्रकार के गीतों में ही लिखी गयी हैं। रहस्यवाद का निराशा ब्रह्म चूँकि जीवन-मरण में परे है, धनएव उग पर प्रबन्ध-भाष्य लिखा ही नहीं जा सकता छायावाद में भी कई प्रबन्ध-काव्यों के दर्शन होते हैं।

इस प्रकार छायावाद और रहस्यवाद के पारम्परिक अन्तर का विवेचन किया जा चुका। अब दोनों काव्य-प्रवृत्तियों की समानताओं और विषमताओं की यदि संक्षेप में हम प्रस्तुत करना चाहें तो एक आलोचक के शब्दों में यह कह सकते हैं कि “दोनों ही ने (छायावाद और रहस्यवाद ने) आत्मानुभूति-प्रकाशन का पथ प्रगट किया, पर एक का ध्येय सौक्तिक रहा, दूसरे का आध्यात्मिक। अपनी-अपनी दृष्टियों में दोनों प्रगतिशील रहे। रहस्यवाद ने शताब्दियों में जोषित-जीड़ित मध्य-युग की जनता के लिए मुक्तशाय प्राचीन भारतीय आदर्शों तथा निर्वाण-मायना-भट्टनि की पुनर्जीवन किया, छायावाद ने ‘आधुनिक पौराणिक-धार्मिक चेतना के विरुद्ध आधुनिक सौक्तिक चेतना के विरोध’ की संलघ्वनि की। दोनों में अन्तर यही रहा कि एक का स्वर अवेष्टावृत्त अधिक आस्वत्त वा, दूसरे का अधिक सामयिक।”

छायावाद के सहृदय समालोचक प्रोफ़ेसर निरनन्दनप्रसाद जी के विचारानुसार “वस्तुतः छायावाद-काव्य में उस दृष्टिकोण को कहना अधिक संगत है जिसमें बाह्य जगत् और व्यक्ति के आन्तरिक जनम् में विम्व-प्रतिविम्ब-भाव की स्थापना होती है। इसके आगे रहस्यवाद में उस स्थिति का विमर्श रहना है जब असीम आत्मा विश्व के सौन्दर्य में असीम परतात्मा के लिए सुन्दर रूप का दर्शन कर उससे तादराम्य-स्थापना के निमित्त आकुल हो उठती है और आधुनिक भाव पर आध्यात्मिक प्रेम की साधना से उस अनन्त अगोचर से तदाकार होने का प्रयास करती है।”

तो स्पष्ट है, ऊपर के विवेचन के आधार पर अब निश्चय ही, हम छायावाद को रहस्यवाद नहीं मान सकेंगे। दोनों वादों की अपनी स्वतन्त्र विशेषताएँ हैं और अपनी पृथक् प्रवृत्तियाँ भी।

छायावाद में वैयक्तिकता की प्रकृति प्रमुख रही, इस कारण प्रेम और सौन्दर्य का बाहुल्य रहा। प्रेम और सौन्दर्य स्वयं मित्रासा और रहस्य के विषय हैं, और उन्होंने छायावादी कवियों को रहस्योन्मुखी बनाया। छायावादी कविताओं में ऐसी रहस्य-भाव-नाएँ पर्याप्त परिमाण में उल्लेख हैं। अध्येक्षी-साहित्य में रहस्यवाद के मुख्यतः तीन प्रकार माने गये हैं—प्रेमपरक रहस्यवाद, सौन्दर्यपरक रहस्यवाद और प्रकृतिपरक रहस्यवाद। दोती को प्रेमपरक रहस्यवाद का, कीर्त्तस को सौन्दर्यपरक रहस्यवाद का और बड्-स्वयं को प्रकृतिपरक रहस्यवाद का प्रतिनिधि कवि माना गया है। छायावाद में श्री जयसकर ‘प्रसाद’ को प्रेम और सौन्दर्य का रहस्यवादी कवि कह सकते हैं। प्रसादजी को विदवान है कि पैर दबाकर भी माने वाला ‘सौन्दर्य’ अपने को छिपा न सकेगा। उसके अधरों की हँसी उसकी पहचान स्वयं बता देगी—

निज अस्कों ॥ अन्यकार में तुम कैसे छिप जाओगे ?

इतना सजग कुतूहल ! ठहरो, यह न कभी बन पाओगे,

देख न मैं में, इतनी ही है इच्छा ? तो सिर झुका हुआ

कोमल किरन-अंगुलियों से ढँक दोगे यह वृक्ष जुला हुआ

फिर कह दोगे, पहचानो तो, मैं हूँ कौन बताओ तो—

किन्तु उन्हीं अक्षरों से पहले उनकी हँसी दबाओ तो । —‘प्रसाद’ (लहर)

लेकिन ‘प्रसाद’ का ‘सौन्दर्य’, वह उनसे विछड़ गया—

मादकता से आए तुम, संज्ञा ने जैसे धीरे धीरे

हम व्याकुल पक्षे विलज्जते जे, उतरे हुए मजे से । —(प्रांन्)

फिर भी, उसकी स्मृति तो बनी हुई है—

उसकी स्मृति पायेय बनी है धके पथिक की पंथा की —(लहर)

कारण भी स्पष्ट है कि उसमें कवि का दृढ़ विश्वास था—

तुम सत्य रहे फिर सुन्दर, मेरे इस मिथ्या जग के

ये केवल जीवन संगी, बरखा-कलित इस नग के । —(प्रांन्)

धन छुटता नहीं छुड़ाए, रंग गया हृदय है ऐसा

झोले से जुला निरसता, यह रंग अनोखा कैसा ! —(प्रांन्)

यही कारण है कि कवि को मिलन की आशा है—

इस शिथिल छाह से लिखकर, तुम आओगे, आओगे,

इस बड़ी व्यथा को मेरी, रो-रोकर अपनाओगे । —(प्रांन्)

किन्तु महाकवि ‘निराला’ को उस मिलन का आनन्द मिल चुका है। वे मिलन की याद करते हुए कहते हैं कि—

प्रीति का से मृदु रवि-कर-तार

गुंथ बर्षा - जल - भुषता - हार

दरत की दाहि-माथुरी अपार

उत्ती में भर देते धर ध्यान

दिन हिम-जल से धन-धन बात

गीत में कर रक्ता अशांत

बसती सुमन-मुरनि भर प्रात,

बढ़ाया था किसका सम्मान ? —(परिमल)

श्री सुमिशानन्दन पन्त भी अपने प्रथम-मिलन के सम्बन्ध में लिखते हैं कि—

एतनी थी व्योम्ना दाहि मुख पर, मैं करता था मुख-मुखा-पान

दूही थी बोलित, हिले मुहुस, भर गये धंध से मुग्ध प्राण ।

किन्तु पन्त मुस्कराते प्रकृति के रहस्यवादी कवि हैं। अनेक कवि बड़े-स्वयं की तरह ही इन्होंने भी प्रकृति को सचेतन सत्ता के रूप में देखा है—

छाया है सरिता के भी जिससे सरिता है सरिता

जल जल है लहर लहर रे पति यति मृति मृति फिर भरिता ।

कवि को प्रकृति के विभिन्न रूप निमग्नण देने-मे प्रतीत होते हैं—

१. न जाने, नक्षत्रों से कौन निमग्नण देता मुझको मौन ।

२. उठा तब सहरोँ से कर कौन न जाने, मुझे बुलाता मौन ।

३. न जाने, सद्योनों से कौन मुझे पथ दिखलाता तब मौन ।

प्रकृति की असर फैनी हुई सौन्दर्य-राशि से कवि-पंथ का हृदय विज्ञाता से भर
घाता है—

उस फँसी हरियाली में, सजा हृदय की घाली में

कौन धकेली खेल रही माँ, वह अपनी बय घाली में ॥

लेकिन प्रकृति की सारी सुन्दरता—बड़े, यह कुछ और नहीं है, यह तो अपनी
'प्रिया' की ही प्रनिच्छाया है—

१. डोलने लगी मधुर मधुवात हिला लुण, वृत्ति, कुंज, तरु, पात,

झोलने लगी, शयित चिरकाल भवत कलि भलत पलत इत जाल,

२. भ्राज मुकुलित कुसुमित अहँ मोर मुहारी छवि की छाया भवार,

फिर रहे उमड़ मधु प्रिय और, नयन, पलकों के पंख पसार ।

३. प्रिये, कलि कुसुम कुसुम में भ्राज, मधुरिमा, मधु, सुवसा, सुविकास,

मुहारी रोम-रोम छवि ब्राज छा गया मधुवन में मधुमात ।

—पंन (पल्लविनी)

कवि उस सुन्दरता को देखने को आहुन है जिसकी प्रतिच्छाया दुनिया में दीन
रही है—

माँ वह दिन कब आवेगा, जब मैं तेरी छवि देखूँगी

जितका यह प्रतिबिम्ब पड़ा है, अग के निर्मल स्पर्श में ।

—पंन (बीणा)

महादेवी जी को भी अपने 'प्रिय' की भलक प्रकृति में ही मिलनी है—

प्रिय गया है सौर रात !

सजल भवत भलत घरण

मूक मदिर मधुर करण

बाँझनी है अश्रु-नल !

जिगहे पद चिह्न विमल

तारकों में अमिट विरल

गिन रहे हैं मोरजाण !

प्रकृति के वग-वग उन्हें प्रिय वा मन्देश मुनाते हैं—

रन्धित बानीरो के बन भी रह रह करण विहाय मुनाते ।

...

...

...

जाने किस जीवन की मुषि से सह्रानी घानी मधु भवार ।

महादेवी मुकन्द-प्रेम की रहस्यवादी कवयित्री हैं। भ्राज और घरीन के प्री
प्रेम ही उनके गीतों के प्राण हैं ।

मुझे न जाना छवि, उमने, जाना इन छाँटों का पानी ।

मैंने देखा उसे भरी, पद-ध्वनि है केवल पृथ्वानी ॥

श्री गणेशभार कर्मा के प्राणों को भी 'मित्र' की मुद्रि की पीछा बर नोरी

है—

दूर बने हो केवल स्मृति ही छाकर घड़ी बनी है,

प्राणों के बरा-बरा से छोड़ा मुझने घड़ी बनी है ।

गणेशभारजी के गद्य-भाव छायावाद की उल्लेखनीय की रहस्यभावना का अन्त हो गया । इनके बाद के कवियों ने केवल पृथ्वी परमात्मा का निर्वाह किया । उनकी रचनाओं में कोई मोड़-बाना और मूल्य महत्वपूर्ण बात नहीं मिलती । जैसा कि डॉ० बेगरी-मारायण गुप्त ने टीका की है "उनकी रचनाओं में बाह्यत्व कम, और 'नीरव वेदना', 'मृग छाया', 'हृषीकेश', 'छाया', 'धन' आदि आदि का आत्मत्व है । इन रचनाओं में न आकाशिक है और न मीन-विषय । इन गद्य छायावादी कविता लिखने का पैगम-आ हो रहा था, इसीलिए बहुत-से लोग छायावादी कविता के नाम पर अनर्गल गद्यवादी कविताएँ प्रकाशित करवा पा रहे थे ।" उन समय छायावाद के नाम पर के-निर्वाह की कविताएँ लिखी गयीं । मन् ३० तक ऐसी रचनाओं की आख्या हो गयी । "लिखित के पार आकर छायावादी गद्यवादी जाने न जाने लिखने कवि अन्त हो गये । ऐसी रचनाएँ बनना को अभी समझ नहीं आ सकती थी, क्योंकि इनमें कभी आत्मत्व का अभाव था । इन रचनाओं में उस छोड़ का अभाव है जो जीवन के अन्तर्गत में प्राप्त होता है । सुई-मुई के समय इन कवियों की ये रचनाएँ भी जीवन की आत्मिकता के अन्तर्गत में आना चाहती हैं । इसीलिए हमें इन बातों में कोई आश्चर्य नहीं होना कि आज की जीवन कला में इन कवियों की और अन्त नहीं मिला और इन कविताओं को अन्तगुनी बन गया ।"

छायावाद की ऐसी कविता बहुत आदिता के विरुद्ध प्रतिक्रिया प्रकटित हो रही । इन कविता में मन् १९३६ की 'गद्यवादी' मन् ३७, मन् ३ के अन्तर्गत मन् कविता अन्त देव घोष है—

छायावाद का निर्वाह

कल होना गहरा कमल का नीरव की मृदुल मरीच,

समस्तचित्त की उल्लासों का आनन्द आनन्द राव पुरोच ।

कमल पवित्रों के नीरव में होना कल कविता का आन,

कभी हो नीरव में जिसकी है अन्तर्गत जीवन का आन ।

होना कल कमल-कल कविता । मुक्ति-हित की विवेक-आन,

विश्व-विषय के अन्तर्गत आन के अन्तर्गत कविता का आन ।

अन्तर्गत का अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत, अन्तर्गत और अन्तर्गत
की । अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत
अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत
है ।

इस भाँति हमने देखा कि छायावाद और रहस्यवाद एक ही नहीं, दोनों में बड़ी अन्तर है । किन्तु साथ ही साथ, इतनी बात तो सच माननी ही पड़ेगी कि एव ऐसी रहस्य-भावना सारी छायावादी कविताओं में इतनी व्याप्त रही कि बहुत-से आलोचक प्रथम-प्रथम छायावाद को रहस्यवाद मानने की भूल कर बैठे थे ।

काव्य की जो विशेषताएँ हमारा ध्यान सबसे पहले घ्राह्य करती हैं, उनमें बिम्ब या चित्र (इमेज) का स्थान सर्वप्रथम है। 'बिम्ब' बहुत व्यापक शब्द है और इसका विचार समान रूप से साहित्य तथा मनोविज्ञान, दोनों ही में किया जाता है। मनोविज्ञान में इस शब्द का अर्थ है मानसिक पुनर्निर्माण, एक स्मृति, घनीय की संवेदनात्मक अनुभूति। भाव-रस नहीं कि बिम्ब केवल दृश्य ही हो। वह एक ऐन्द्रिय अनुभव की अनुभूति भी हो सकता है, वह स्वादपरक, घ्राणपरक, स्पर्शपरक भी हो सकता है। या फिर वह केवलमात्र एक विचार, एक मानसिक घटना, एक संस्कार अथवा चिन्ही दो वस्तुओं की तुलनात्मक इकाई भी हो सकता है। बिम्ब की काव्य में बड़ा उपयोगिता हो सकती है—इस प्रश्न पर पश्चिम में बहुत विचार किया गया है। अपने यहाँ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भारतीय साहित्य-शास्त्र तथा मनोविज्ञान के आधार पर भूनिविधान तथा बिम्ब-ग्रहण की विचार विवेचना की है।

यूरोप में "इमेजियम" के नाम से एक काव्यान्दोलन भी चल चुका है। फ्रीट नामक एक विद्वान ने सन् १९१३ में 'तीन बिम्बवादी विधियाँ' नाम से एक विवेचन प्रस्तुत किया था, जिसका सार निम्नलिखित है—

(१) काव्य में वस्तु का प्रत्यक्ष ग्रहण।

(२) ऐसे शब्दों का सर्वथा परिहार जो काव्य की अर्थवस्तु बनाने में योग नहीं देते।

(३) काव्यनिर्माण में सांख्यिक नियम का निर्वाह।

इन आन्दोलनों के प्रवक्ताओं ने पूरे बच के साथ इस बात की स्थापना की थी कि हमारा विश्वास है, कविता को केवल 'विशेष' का ही निर्माण करना चाहिए और उसे किसी भी दशा में सम्पष्ट, सामान्य बातों में नहीं उलटना चाहिए—चाहे वह बात कितनी भी ऐन्द्रिय हो। इसका अर्थ यह है कि उन्होंने काव्य में सजिगता, विचारमग्नता, लक्ष्मणबन्धना तथा ध्वन्यात्मकता पर अक्षिप्त बल दिया; विषय की लघुता तथा स्थितार, कोमलता तथा परमता, शिथिलता तथा मयनता का विचार नहीं किया। परिणाम यह हुआ कि उत्तर काव्य बिम्बों की सजिगता और ताकती को दृष्टि में तो समूह निर्या, पर उसकी वाक्यात्मक समभावान्ते दिन-पर-दिन सङ्कुचित होती गयीं। कविता छोटे-छोटे रसीन और बुझे बिंदु का 'अवशम' बन गयी। जाने बचकर मन्त्री और वर्तमानिक कविताओं

के रूप में इस प्रवृत्ति की ध्याना प्रतिक्रिया हुई।

कविता मानव-जन की पहली प्रतिक्रिया है। मनुष्य प्रवृत्ति में ही ध्याना निर्माण करता पहुँचने में पहले छोटे-छोटे कल्पना-चित्रों के पास पहुँच जाता है। हमें पहले कि रसाटन यथाथं की प्रतिक्रिया कहे, वह ध्यानी उन्मत्त हुई और सम्पष्ट ध्येयता में वस्तु का ग्रहण करता है। हमें पहले कि रसाट उन्मत्त कहे, वह केवल कुछ मूर्तियों और रसाट ध्वनियों में बस जाता है। हमें पहले कि वह मृत बोले, उनके मुख में तिनका, कविता निरन्तर है। हमें पहले कि पाणिभाषिक शब्दों का प्रयोग करे, वह शब्दों का प्रयोग करता है और शब्द का प्रयोग उनके लिए उनका ही अधिक स्वाभाविक होगा है, जिनकी स्वाभाविक कोई भी वस्तु हो सकती है। बिना चित्रों, प्रतीकों, शब्दों तथा विचारों की सहायता के मानव-अभिव्यक्ति का अस्मिता प्रायः असम्भव है। यहाँ तक कि अब हम कुछ विचार के क्षेत्र में पहुँचकर सम्पूर्ण तत्त्वज्ञान की सर्वा कर रहे हैं तथा भी हमारे उत्पन्न में कहीं-न-कहीं उन भावों तथा विचारों के वर्णचित्र उभरते-निरते रहते हैं। पर विन्व-निर्माण की प्रक्रिया पूरे मानव-जीवन में कुछ इस तरह में फैली हुई है कि हमारे लिए वह अतिपरिष्कृत-अनित अवस्था की वस्तु हो गयी है। मानव-जीवन का जो वर्ण प्रकृति के जितना ही निकट होगा, उनके लिए विचारों का प्रयोग उनका ही अधिक सहज और एक तरह से अनिवार्य होगा। देहात में बसने-बाढ़ने किसानों की दानवीन में विन्व-विचारों की अनवरत शृंखला देखकर एक सम्य सामरिक आश्चर्यचकित हो सकता है, पर स्वयं के ज्ञान का क्षेत्र

काव्यात्मक पदादली के निर्माण में नहीं लगता । यह बात अपने यहाँ की छायावादी कविता के बारे में भी सोलहो आने सच है ।

मोटे तौर पर किसी भी कविता में बिम्ब की दो उपयोगिताएँ हो सकती हैं—

(१) इन्द्रियगत विशिष्टता—जो काव्य को सजीन तथा चित्रकला में जोड़ती है और दर्शन तथा विज्ञान से अलग करती है—

(२) धलकृति—जो काव्य को संक्षिप्तता प्रदान करती है और उसमें ध्वजकता और भास्वरता लाती है तथा वैज्ञानिक सत्याट पद्धति से उसे पृथक्ता प्रदान करती है ।

प्रतीक भी अपनी जगह, अपने ढंग से यही कार्य करता है । पर प्रतीक और बिम्ब में एक मौलिक अन्तर है । सफल बिम्ब प्रतीक के ठीक विपरीत होता है । प्रतीक सांकेतिक होता है । वह सदैव किसी वस्तु-विशेष का ही प्रतिनिधित्व करता है । जैसे 'मैं' कहने से एक विशेष व्यक्ति का और बेचलमात्र उन्नी व्यक्ति का बोध होता है, उन्नी प्रकार प्रतीक भी किसी 'एक' को और ही सदैव इंगित करता है । बिम्बों का ग्रहण दूसरी तरह से होता है । वे प्रकृति से सक्षिप्त होते हैं, धन । उनका ग्रहण भी सक्षिप्त-रूप में ही होता है । वे अपनी पृष्ठभूमि में एक बृहत्तर भावधारा को संजोये होते हैं । प्रत्येक पाठक व्यक्तिगत अनुभवों के माध्यम से ही उन तक पहुँच सकता है । यही नहीं, प्रत्येक पाठक उनका ग्रहण अपने अनुसार करता है, अपने अनुभवों के सदर्थ में । धन यह कहा जा सकता है कि बिम्ब अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छन्द (आबिदेरी) और नानार्थ-व्यञ्जक होते हैं, जब कि प्रतीक नियत और मञ्चूरूप से एकार्थ-व्यञ्जक होते हैं । प्रतीक अपेक्षा-कृत अधिक परम्परागत और समाजसंरक्षकनिरासक होते हैं; बिम्ब कम, लगभग नहीं । प्रतीकों का प्रयोग एक ऐतिहासिक जीवन-प्रवाह की अपेक्षा रखता है । वह निरन्तर प्रयुक्त होते-होने ही नियत अर्थ और निश्चित रूप ग्रहण करता है । इनके विपरीत, बिम्ब प्रायः आकस्मिक होते हैं । उनका जीवन प्रवाह-जीवन नहीं होता । इसीलिए बिम्ब को बड़ी सरलता से कविता के बाहर निकालकर रखा जा सकता है और वहाँ भी वह जल से निचले हुए ताजे कमल की तरह अपना सौन्दर्य बनाये रख सकता है । प्रतीक कविता से बाहर निकलकर अपना अर्थ चाहें बनाये रखे, पर अपना कलात्मक सौन्दर्य अवश्य खो देता है । प्रसिद्ध प्रतीकवादी भीट्स का तो यहाँ तक कहना है कि एक बिम्ब जब एक ही कवि अपनी कलावार की रचना में बार-बार प्रयुक्त होता है, तो उसमें प्रतीक-की-सी निश्चितता आ जाती है और उसकी उत्तरवाली रचनाओं में वह असदिग्ध रूप से प्रतीक हो जाता है । महादेवी की प्रारम्भिक कविताओं में दीप, फूल, भस्मा, मन्दिर, भावाना, निर्भर आदि के जो चित्र आये हैं, वे निश्चय ही बिम्ब की स्थिति के अधिक निकट या प्रायः बिम्ब ही हैं । पर धीरे-धीरे उनके विरसित प्रयोगों में इन बिम्ब-चित्रों की दृढ़ता भावूति हुई कि अब उनके अर्थ में प्रतीकत्व निश्चिन्ना आ गया है— वे प्रतीक हो गये हैं ।

उपर्युक्त रचनाओं की परीक्षा कुछ उदाहरणों के माध्यम से कर ली जाए । कहा गया है कि बिम्ब का ग्रहण सक्षिप्त रूप में होता है और प्रतीक का एवम् अर्थ

की विगिष्टता के रूप में । 'राम की शक्ति-पूजा' की इन प्रसिद्ध पवित्रियों को नीचे—

ऐसे क्षण संघर्षार-धन में अंते विद्युत्
जागी पुरखी-तनया-कुमारिका-द्वि, अगुन
देसते हुए निधनक, याद धाया उखन
बिदेह का, प्रथम स्नेह का सनातनरास-मिसन
मयनों का मयनों से गोपन—प्रिय संभावण—
पलकों का नव पलकों पर प्रयमोत्थानगतन—
काँपते हुए किसलय, भरते पराग-सामुग्र्य—
भाते सग नव-जीवन-परिचय, सह-मलय-बलय!

इनमें चित्रों की एक कमबद्ध गृध्रवा है । राम की तन्त्रालीन मन-स्थिति को व्यक्त करने के लिए कवि ने चित्रों में शिग्रवा और एक प्रकार का ऐन्द्रिय आवेग-भा नर दिया है । प्रत्येक बिम्ब पूरे भयं को पुष्टभूमि की, और सञ्जावट की सम्बद्धता में ही अपना भयं रखता है । प्रत्येक पाठक इस बिम्बभावना का ग्रहण करने-पाने अनुभव के अनुसार करेगा । संघर्षार, विद्युत्, उखन, निधनक, पराग, सग, सह-मलय-बलय आदि बहुत-से ऐसे बिम्ब हैं, जो किनो अन्य सदमं में प्रतीक हो सकते थे । पर यहाँ उनका धनिष्ट सम्बन्ध वाक्यार्थ में है, ध्वन्यार्थ से नहीं । अतः उनका ग्रहण बिम्ब के रूप में ही होगा, किसी अन्य रूप में नहीं ।

इसके विपरीत प्रतीक एकान्त-अभिध्वनि-विगिष्ट भयं का प्रकाश लक्षणा भववा व्यंजना शब्दशक्तियों के सहारे करता है । महादेवी की इन पंक्तियों को देखिए—

यह बताया भर सुमन ने, यह बताया मूक सुख ने,
यह कहा बेसुप पिकी ने, धिर विपासित चातकी ने,
सत्य जो दिव कह न पाया था अमिट सदेव में ।

न तो इन बिम्ब-चित्रों का समष्टि-रूप में ग्रहण ही सम्भव है और न इनके पाठक की विरल ऐन्द्रिय अनुभूति ही उतने धनिष्ट रूप से सम्बद्ध है । प्रत्येक प्रतीक किसी-न-किसी विशेष भौतिक सत्य का उपलक्षण है । इसमें उनके भयं की समस्याएँ बहुत स्पष्ट हैं । बिम्ब की तरह उसके ग्रहण में पाठक को इस बात की उतनी स्वच्छन्दता नहीं है कि वह अपनी बिल्कुल निजी अनुभूतियों के सर्वथा अनुकूल ही इन चित्रों का ग्रहण करे ।

उपर्युक्त दोनों उद्धरणों में एक बात और ध्यान देने की है, जिसका उल्लेख पहले किया गया है । निराला की इन पवित्रियों में से किसी बिम्ब को इस सदमं से हटाकर कहीं अलग रख दीजिए । उदाहरण के लिए—'काँपते हुए किसलय' भववा 'सह-मलय-बलय' इन चित्रों को लिया जाए । पूरे सदमं से अलग भी इनकी कलात्मक स्थिति उतनी ही सुन्दर बनी हुई है । हाँ, इतना अवश्य है कि इस विशिष्ट व्यवस्था में भयं की क्षीणता अवश्यम्भावी है । पर महाकवि कालिदास के 'संस्कारोत्थितित्तो महामणिरिव क्षीणोऽपि नाऽऽलक्ष्यते' की भाँति इसकी भी क्षीणता वर्षों की कानि में सहज ही छिप जानी है । इसके विपरीत महादेवीजी की पंक्तियों में धाये हुए चित्रों का एकान्त-ग्रहण

सम्भव तो है, पर इससे उनका कलात्मक सौन्दर्य ही जैसे सङ्कट हो जाएगा । पाठक का ध्यान इस बात पर नहीं जाएगा कि किस सुमन ने, कैसा रंग या उसका, किस स्थान पर खिला हुआ या वह—आदि आदि; वह सीधे, भरकर सुमन ने क्या बताया, इन सत्य के पाम पहुँच जाएगा । दूसरे शब्दों में उसके सामने कोई दृश्यसङ्कट नहीं उपस्थित होगा । वह शुद्ध-शुद्ध अर्थ वा भोक्ता ही बन सकेगा । इसी बात की आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अर्थ-ग्रहण और विम्ब-ग्रहण वाले प्रसंग में अधिक शास्त्रीय ढंग से रखा है । यद्यपि वह मानता कि प्रतीकों की अपनी कलात्मक स्थिति सूख्य होनी है, ठीक नहीं है । उसी तरह विम्ब-ग्रहण भी हमेशा सखिलष्ट रूप में ही हो, यह भी आवश्यक नहीं है ।

कल्पना प्रकृति के ऊपर मानसिक जगत् का प्रक्षेपण है, इस बात की समझने में विम्बों का अध्ययन सबसे अधिक सहायक हो सकता है । हमारी आवश्यकताओं के अनुसार निम्न प्रकृति-चित्र का नाम 'विम्ब' है । उसका सम्बन्ध हमारी इन्द्रियों से होता है । हम अपनी आवश्यकताओं के द्वारा निम्न चित्रों को मानव-हृदय की अनुभूतियों से सम्पुञ्ज करके जीवन प्रदान करते हैं । हमारी आवश्यकताएँ कहाँ से पैदा होती हैं ? उनका जन्म प्रकृति और हमारे बीच के सम्बन्ध द्वारा होता है । हम न हवा का निर्माण करते हैं, न फूल का, न अन्न का, न मनुष्य का, प्रत्युत हम उस विम्ब का निर्माण करते हैं, जो हमें इन सभी वस्तुओं के सम्बन्ध से प्राप्त होता है । इन वस्तुओं के ज्ञान के लिए विम्ब से बड़ा सत्य हमारे पास नहीं होता ।

'विम्ब' सबसे सरल शब्द है । सरल इस दृष्टि से कि रूपक, प्रतीक, विशेषण आदि में अर्थ की उतनी व्यापकता नहीं है । 'विम्ब' दर्पण में पड़ती हुई उस छाया की तरह है, जिसमें हम अपने चेहरे की रेखाओं से अधिक उससे परे किसी सत्य को देखते हैं । सबसे सामान्य विम्ब यह है, जो 'दृश्य' होता है । एक उत्तम कोटि का विम्ब दृश्य वस्तुओं के माध्यम से अन्य ज्ञानेन्द्रियों को भी रसप्लुत करता है । ऐन्द्रियता विम्ब का सबसे पहला गुण है । यहाँ तक कि बौद्धिक स्तर पर निम्न विम्ब भी ऐन्द्रिय होता है । इसके आधार पर विम्ब की परिभाषा इस प्रकार बनायी जा सकती है—

काव्यगत विम्ब वह शब्दचित्र है, जो ऐन्द्रियगुणों से अनिवार्य रूप से समन्वित होता है ।

पर यह परिभाषा भी पूर्ण न हुई । क्योंकि कभी-कभी पत्रकार भी किसी समाचार को ऐसे संवेदनात्मक रूप में प्रस्तुत करते हैं कि उसमें ऐन्द्रिय गुणों का समावेश हो जाता है । फिर वाच्यगत विम्ब और पत्रकार के विम्ब में अन्तर क्या हुआ ? स्पष्ट ही एक पत्रकार के द्वारा अणि शब्दचित्र में वह 'सवेय' और 'वामना' नहीं होती, जो उसे व्यक्तित्व प्रदान करती है । उसमें एक प्रकार की तटस्थता होती है, जो उसे वाच्यगत विम्ब में भिन्न बनाती है । फिर कहा जाभवता है कि वाच्यगत विम्ब वह शब्द-चित्र है, जो 'सवेय' और 'वामना' से उद्भिन्न होता है । जॉर्जरिच ने कहा था—

"विम्ब चित्रता भी सुन्दर हो, वह अपने आप में बहि की विनिष्टता तब तक नहीं प्रकट करता, जब तक चक्षुःशाली 'वामना' से सयुक्त नहीं हो जाता ।"

वस्तुतः मानवीय सवेय और वाच्यगत वामना में भी अन्तर होता है । जब

हम किसी रचना को पढ़ते हैं, तब हमें जिम 'वासना' की अनुभूति होती है, वह हमारी निजी वासना से भिन्न होती है। फिर प्रश्न हो सकता है—क्यों हम किसी 'विश्व' में प्रभावित होते हैं? अपने यहाँ तो इसका उत्तर बड़ा सरल है—साधारणीकरण के द्वारा। पर पश्चिम के विचारकों ने तरह-तरह से इसका समाधान निकाला है। जुग ने उसे एक प्रकार की 'समत्व की स्थिति' (स्टेट ऑफ बैलेंस) माना है—जो मात्र के अधिष्ठान समालोचकों को मान्य है। पारिभाषिक पदावली की भिन्नता के प्रतिरिक्त हमने यहाँ के 'साधारणीकरण' और जुग की 'समत्व' की स्थिति में कोई विशेष अन्तर नहीं है।

काव्यगत विश्व के ग्रहण में इस 'समत्व की स्थिति' के द्वारा जिम आनन्द की प्राप्ति होती है, उसका कारण क्या है? टी० ई० ह्यूल्म ने चित्रों की ताज़गी और संक्षिप्तता को इसका कारण माना है। पर हम ध्यान से देखें तो ज्ञात होगा कि विश्व से प्राप्त होने वाले आनन्द के लिए इतना ही अल्पम् नहीं है। कम से कम संक्षिप्तता तो उसका विशेष कारण नहीं हो है। वस्तुतः कुछ भी स्वयः सम्पूर्ण नहीं होता। कोई भी वस्तु अपने संदर्भ की पूरी सापेक्षता में सत्य अथवा आनन्दमयी होती है। मानव-दृष्टि की सधन अनुभूति और तीव्र सबेग कभी-कभी अभिव्यक्ति की सीमा तोड़कर फैल भी जाता है और वह असंक्षिप्त स्यात्मकता भी हमें आनन्द देती है। 'निरामा' की बहुत-सी समी कविताएँ इसका प्रमाण हैं।

अतः विश्व की संदर्भगत सापेक्षता और अन्तरावलम्बन (इंटरडिपेंडेन्स) की परीक्षा में ही हम उपर्युक्त प्रश्न का उत्तर पा सकते हैं। सापेक्षता विश्व तथा रूप की प्रकृति में ही निहित है। यदि हम कल्पना करें कि ससार एक विराट् शरीर है, जिसमें सभी मनुष्य और पदार्थ एक दूसरे के प्रति मदस्यभाव में सम्बद्ध हैं, तो हम रूप के द्वारा हम एक बहुत बड़े अन्तर्निहित सत्य की व्यञ्जना करते। प्रत्येक विश्व उन विराट् शरीर के एक बहुत छोटे भाग को अनावृत करता हुआ उसके सम्पूर्ण फैलाव को ध्वनित करता है। वस्तुतः यही पूर्णता की भावना हमें अभिभूत करती है। हममें हम एक शिरोधार्य प्रकार की व्यवस्था और सत्य पाते हैं, जिसका सम्बन्ध हमारी ध्वननों की सत्य में होता है। इसके अनिश्चित जन्म-मगीन, ऐन्द्रियता, तथा महत्ता एक प्रस्तुत के माध्य में निजी अप्रस्तुत को पहचान लेता भी विश्वगत आनन्द का रहस्य है। विगिन डे मुडन ने बहुत ठीक कहा है कि 'काव्यगत विश्व स्वयं मानव-मन का ही दूसरा नाम है, जो प्रत्येक जीवन अथवा मृत वस्तु के साथ अपने सम्बन्ध की घोषणा करता है और इस घोषणा को अच्छी तरह गिड़ भी करता है।'

काव्यगत विश्व के तीन प्रकार के गुण माने जाते हैं—

(१) पूर्वस्मृति का जगा देने की शक्ति, (२) नवीनता, (३) मीत्रता।

कोई भी मनुष्य काव्यगत विश्व एक अदृश्य रूप में हमारी पूर्व स्मृतियों को एक अन्तरे में साथ जगा देता है। इस सर्वस्व के भीतर उसकी ताज़गी जागृत का काम करती है। यदि वह किसी मनुष्य आनन्द की अनुभूति में उन्मत्त होता है, धन उन्मत्त हमारे सत्य-तन्त्रों को जगा कर देने की अदृश्य शक्ति होती है। इसी का नाम मीत्रता है, जो उत्तरा सर्वोत्कृष्ट गुण है। इन तीन गुणों के अनिश्चित भी आसंजनों ने कुछ अर्थ गुनी

वा उल्लेख किया है, जो या तो इतने महत्त्वपूर्ण नहीं है या इन्हीं में से किसी न किसी में प्रत्यभुंक्त हो जाते हैं—

(४) भास्वरता, (५) औचित्य, (६) उर्वरता ।

इसमें भास्वरता से काव्यगत विम्ब का अन्तर्निहित धर्म ही है। बिना इसके उसका प्राक्पण छिड़-सा जाता है। औचित्य अवश्य विचारणीय है। क्योंकि इसका सम्बन्ध विम्ब की सदर्थगत सापेक्षता से है। इसका विचार ऊपर किया जा चुका है। उर्वरता की स्थिति नवीनता से अलग नहीं है। अतः उसका उल्लेख बहुत महत्त्व नहीं रखता। अब ऊपर वाले तीन गुण ही काव्यगत विम्ब के विशिष्ट गुण ठहरते हैं। इन्हीं गुणों के कारण वह काव्य का प्राथमिक धर्म बन गया है। विम्ब-रहित काव्य की हम कल्पना ही नहीं कर सकते। इन्हीं विम्बों के अध्ययन से पता चलता है कि कविता आज भी प्राग्वैज्ञानिक भावनाओं के प्रति कितनी सच्ची है। काव्य में चिरदास से बहुत-से ऐसे चित्र प्रयुक्त होते आ रहे हैं जो आज भी नये-नये सदमों में हमारे लिए उतने ही जीवन्त हैं। इन चित्रों का ऐतिहासिक अध्ययन अत्यन्त मनोरंजक होगा। इससे भी अधिक मनोरंजक अध्ययन इस बात का हो सकता है कि किस प्रकार काव्य में इन विम्बों का मूल्य जीवन के बदलते मूल्यों के साथ बदलता जाता है। महाकवि कालिदास के हवनभूमाच्छन्न तपोभूमि के चित्र हमें आज भी प्रभावित करते हैं। पर बहुत-से उत्तर-कालीन सस्कृत कवियों के विम्ब हमें आज उतना प्रभावित नहीं करते। इसका कारण मेरी समझ में यही है कि कालिदास के विम्ब अधिक प्रकृत भूमिका पर निर्मित हुए थे। इसलिए उनमें आज भी उतनी ही ताजगी है। पीछे काव्यगत विम्ब का निर्माण युद्ध काव्य की भूमिका पर होने लगा। अतः उनकी नवीनता जाती रही।

एक विचित्र बात है कि काव्य में विम्बों का अन्तरावलम्बन भी उसी प्रकार चलता रहता है, जिस प्रकार जीवन में सस्कृतियों का। सामान्यतया काव्य का ध्यान रखते समय हम इस बात को लक्ष्य नहीं कर पाते। पर थोड़ा दृढ़कर यदि हम वैज्ञानिक दृष्टि से ध्यानवीन करें, तो निश्चय ही एक बहुत बड़े सत्य का उद्घाटन हो सकता है, जो सम्भव है हमारी सस्कृति की शक्तियों को सुलझाने में सहायक हो। उदाहरण के लिए साहित्य में यौन-विम्बों को लिया जाए। आज अधिराम यौन-विम्ब जीवन के उच्चतर मूल्यों की अभिव्यक्ति के लिए साहित्य में लाये जाने हैं। प्रायः उनके द्वारा धार्मिक सन्तों का ग्रहण होता है। इसके विपरीत फारसी-साहित्य तथा उमर प्रभावित उर्दू आदि में आज धार्मिक विम्बों के भाष्य से लोकन जीवन की अनुभूतियों को व्यक्त करने का चलन-मा हो गया है। यौन-विम्बों का धार्मिक मूल्यों के साथ यह परस्पर-विनिमय कम आश्चर्य में डालने वाला नहीं है। बहुत सम्भव है, यह विनिमय किसी सांस्कृतिक अन्तरावलम्बन का प्रतिफल हो।

आज काव्यगत विम्ब का महत्त्व प्रायः सभी ने एक-नष्ट में स्वीकार कर लिया है। कवि-धर्म की चरम सफ़लता इसी के निर्माण में देखी जाती है। एजरा पाउण्ड का तो यहाँ तक कहना है कि “जीवन में बहुत-से बड़े-बड़े मूल्यों का निर्माण करने की ओर एक (सफ़ल) विम्ब का निर्माण अधिक श्रेष्ठकर है।” ह्वॉट रोड ने बड़े जोर

के साथ घोषित किया था कि "हमें एक कवि को उसके विम्बों की शक्ति और नवीनता के द्वारा मापने के लिए गर्दैव प्रस्तुत रहना चाहिए। इनमें बहुत पहले डाइडन ने भी बड़े बल के साथ इस सत्य का उद्घाटन किया था कि विम्ब-निर्माण अपने आप में कविता की ऊँचाई और उमका जीवन है। मिगिल डे सुडम ने विम्ब की महत्ता को इस प्रकार धाँका है—'विम्ब गमस्त कविताओं का मौलिक विषय है और प्रत्येक कविता स्वयं एक विम्ब है। प्रकृतियाँ आती हैं, चली जाती हैं, काव्य की पदावकियाँ बदल जाती हैं, छन्दों की व्यवस्थाएँ परिवर्तित हो जाती हैं, यहाँ तक कि काव्य की तात्त्विक विषय-वस्तु भी इनकी बदल जा सकती है कि वह पहचान में न धारे, लेकिन विम्ब गर्दैव वर्तमान रहता है।' नितियम ब्लैंक ने तो विम्ब को ही सत्य माना है, उसके अनिश्चित कोई सत्य ही नहीं—'प्रत्येक वस्तु, जिन पर विश्वास किया जा सकता है, वह सत्य का विम्ब है।'

इन थोड़े से प्राप्त प्रमाणों के आधार पर विम्ब की महत्ता और व्यापकता का परिचय दिया गया है। अब हमारे विचार करने के लिए तीन बातें विशेष रह गयी हैं। पहली, विम्ब-निर्माण अथवा मूर्तिविधान की मानसिक प्रक्रिया; दूसरी, विम्बों के प्रकार; और तीसरी, छायावादी कविता में पाये जाने वाले विम्बों का वर्गीकरण। पहले हम विम्ब-निर्माण की प्रक्रिया को लेते हैं। चुक्ताजी ने उसे रूपविधान का नाम दिया है। वे इसी रूपविधान को सम्भावना या कल्पना कहते हैं। उनके अनुसार इसके तीन प्रकार हैं—

(१) प्रत्यक्ष-रूपविधान, (२) स्मृति-रूपविधान, (३) कल्पित-रूपविधान।

पहला तो प्रत्यक्ष ही है। अतः उसका सम्बन्ध बाहरी रूपविधान से है। दूसरा, बाहरी रूपविधान के आधार पर स्मृति के द्वारा निमित्त होता है। हमारे मन में जो संस्कार-रूप में बहुत से चित्र एकत्र रहते हैं, उन्हीं का यथाक्रम स्मरण स्मृति-रूपविधान है। स्मृति-गत से पड़ी हुई इन्हीं वस्तुओं के आधार पर कोई नया वस्तुव्यापार-विधान करना कल्पित रूपविधान है। प्राचीन कविता में स्मृति-रूपविधान ही अधिक मिलता है और आधुनिक कविता में कल्पित रूपविधान। इतना अवश्य है कि स्मृति तथा कल्पित, दोनों प्रकार के रूपविधानों की सत्ता प्रत्यक्ष-रूपविधान पर ही टिकी हुई है। अतः उनकी स्थिति अनिवार्य है। साहित्य के क्षेत्र में कल्पित रूपविधान का ही विचार होता है।

प्रत्यक्ष-रूपविधान का काव्य के साथ सीधा सम्बन्ध नहीं है। वह जीवन की बाह्य क्रिया से सम्बद्ध है। पर काव्य में उस 'वस्तु' का अध्ययन किया जाता है, जो किसी संवेदन-शील मानसिक प्रक्रिया से छनकर बाहर आती है। इस दृष्टि से प्रत्यक्ष-रूपविधान का काव्य में वही महत्त्व हो सकता है, जो कवि-कल्पना में बाह्य यथार्थ का महत्त्व है। अब दोष बचे स्मृति और कल्पित रूपविधान। पहले के सम्बन्ध में चुक्ताजी का कहना है कि 'जब हम जन्म-भूमि या स्वदेश का, बालसत्ताओं का, कुमार-अवस्था के अनीन दुष्यों और परिवर्तित स्थानों आदि का स्मरण करते हैं, तब हमारी मनोवृत्ति स्वार्थ या परोक्षता के रूपे विधानों से हटकर शुद्ध भाव-क्षेत्र में स्थित हो जाती है। नीतिवृत्तान्त लोग सारा कहा करें कि 'बीनी ताहि बिसारि दे', 'बड़े मुँहें उखाड़ने से क्या लाभ?'—पर मन नहीं मानता, अनीन के मधुखोल में कभी-कभी अवगाहन किया ही करता है। ऐसा स्मरण

वास्तविक होने पर रसात्मक होना है। स्मृति के दो भेद किये गये हैं—

(१) विमुद्ध स्मृति। इसमें भतीत के दृश्यो का स्मरण अमिथित रूप में होता है। उसके लिए न तो किसी बाह्य साध्य की आवश्यकता होती है, न भतस्साध्य की। परन्तु केवल रति, हास और करुणा से सम्बद्ध स्मृति ही काव्यक्षेत्र में आती है। इतर प्रसंग रस उत्पन्न करने में उतने समर्थ नहीं होते।

(२) प्रत्यक्षाश्रित स्मृति या प्रत्यभिज्ञान। इसमें प्रत्यक्ष का थोड़ा-सा अंश होना है अर्थात् यह एक प्रकार की मिश्रित स्मृति होती है, जिसके लिए बाह्य साध्य आवश्यक है। किसी रम्य रूप को देखकर अथवा मधुर शब्द को सुनकर जब हमें उसी के समान किसी सुपरिचित रूप अथवा स्वर की स्मृति हो जाती है, तो वह प्रत्यभिज्ञान कहलाती है। स्मृति के समान प्रत्यभिज्ञान में भी रससंचार की बड़ी गहरी शक्ति होती है।

इन दोनों से अलग धुलकी ने एक 'स्मृत्याभास कल्पना' का भी उल्लेख किया है, जिसका उपयोग ऐतिहासिक नाटको अथवा उपन्यासों में होता है। 'स्मृत्याभास कल्पना' से उनका तात्पर्य ऐसे रूपविधान (इमेजरी) से है, जो किसी ऐतिहासिक स्थान अथवा भग्नावशेष को देखकर उसके पूर्वकालिक जीवित रूप की कल्पित धुंधली छापामो के आकार में हमारे मन के आगे उपस्थित होता है। इस 'स्मृत्याभास कल्पना' के भी दो रूप होते हैं। एक तो वह जिसका उल्लेख अभी-अभी किया गया है। दूसरा वह है, जो किसी आप्त शब्द अथवा इतिहास के आधार पर मन के भीतर प्रनूतित हो जाता है। अशोककालीन भारत का इतिहास पढ़ने वाले विद्यार्थी की कल्पना में जो बहुत-से घसपट चित्र जाने-अनजाने उभरते जाते हैं, उनका आधार आप्त शब्द होता है। इन दोनों से अलग एक तीसरे प्रकार की भी 'स्मृत्याभास कल्पना' होती है, जिसका आविर्भाव तब होता है, जब हम किसी बिलकुल अनजान स्थान में पहुँच जाते हैं, जहाँ बहुत-सी टूटी-फूटी दीवारें और कुछ पत्थर और ईंटें विसरी हुई हैं। उस स्थान को देखकर जो एक विशेष प्रकार की संवेदना हमारे भीतर जागेगी वह निराकार नहीं हो सकती। कुछ धूमिल किन्तु अर्थ-गर्भ चित्र हमारी आँखों के सामने तैर जाएँगे। निश्चय ही उन चित्रों का आधार वह स्थान-विशेष होगा, पर श्रुति हम उस स्थानविशेष से परिचित नहीं हैं, अतः यह स्थिति 'स्मृत्याभास कल्पना' की पहली कोटि से भिन्न हुई।

यह तो हुई स्मृति की चर्चा। अब रहा 'कल्पित रूपविधान'। शुक्ल-जी इसे खाली 'कल्पना' कहकर पुकारते हैं। वे मानते हैं कि काव्य-वस्तु का सारा रूपविधान इसी की त्रिया से होता है। वे काव्य में विम्ब की स्थिति अनिवार्य मानते हैं और उनका दृढ़ मन है कि बिना विम्बग्रहण के रसनिष्पत्ति नहीं हो पाती। उन्हीं के शब्दों में, 'काव्य की कोई उक्ति वान में पड़ते समय जब काव्य-वस्तु के साथ वक्ता या बोद्धव्य पात्र की कोई भूत भावना-सी खड़ी करती है तभी पूरी तन्मयता प्राप्त होती है।'।

विम्ब आते कहाँ से हैं? कवि की जीवनानुभूति से। कवि की अनुभूति के दो मुख्य क्षेत्र होते हैं—जीवन तथा प्रकृति। जीवन के भी दो हिस्से होते हैं—बाह्य तथा आन्तरिक। विम्ब का सम्बन्ध दोनों से है। जिस कवि या कत्ताकार का अनुभव-क्षेत्र जितना ही व्यापक होगा, उसके कल्पनाविचित्र (विम्ब) उतने ही उर्वर और नये होंगे।

इसके लिए कवि के पास उस दृष्टि का होना अत्यन्त आवश्यक है, जो प्रत्यक्ष दीये के बानी वस्तुओं के धार-धार देख सेती है। आई० ए० रिचर्ड्स ने 'विम्ब-निर्माण की प्रिया को' 'घड़'-अन्धविश्राममयी पद्धति कहा है, जिसके द्वारा विविध वस्तुओं का अस्तित्व एक छोटी-सी रचना के दापरे में हो जाता है। इन सम्बन्ध में टी० एम० इन्सट के निम्न-लिखित विचार अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं—

'विम्ब-निर्माण का एक बहुत छोटा-सा हिस्सा कवि के घमण्डन से घाता है। उसका आविर्भाव उसके वचन से लेकर अन्त तक के समस्त 'सवेदनशील जीवन' के भीतर में होता है। क्यों हमारे दृष्ट, धुन, और अनुभव-जीवन से निःसृत कुछ विम्ब हो भागो-बहुवान के साथ उभरते हैं? एक चिट्ठी का मोन, एक मछली की उछाल, एक पृथ्वी की गंध, जर्नली के पहाड़ी पथ से उतरती हुई एक खूड़ी औरत, फाँस के एक छोटे से रेलवे स्टेशन पर सूखी मिट्टी से ढेरे गये तान खेलते छः आकारे—इन स्मृतियों का प्रतीकमय द्रव्य हो सकता है। पर इनके बारे में हम कुछ नहीं कह सकते, क्योंकि जिन गहरी अनुभूतियों के उपलक्षण बनकर ये आये हैं उनके भीतर और सरने की सामर्थ्य हमारे पास नहीं है।'

प्रसारान्तर में टी० एम० इन्सट के घमण्ड से भी वही ध्वनि होता है, जो आई० ए० रिचर्ड्स की 'घड़'-अन्धविश्राममयी पद्धति' कहने से। निष्कर्ष यह निकला कि विम्ब-निर्माण की प्रक्रिया एक ऐसे भावावेश से भरे क्षण की प्रक्रिया है, जब हम लगभग घड़-वेतन अवस्था में होते हैं और एक बार प्रतिविम्बित हो जाने के बाद वह क्षण जीवन में फिर कभी नहीं आता। उस विशेष क्षण को जानने के लिए हमारे पास इन छोटे-से विम्बों के प्रतिरिक्त कुछ नहीं होता।

विम्ब जहाँ एक ओर काव्यगत 'भाव' को पूर्ण रूप देता है, वहीं वह दूसरी ओर कभी-कभी घमण्डन घणाटना को बढ़ाने में भी सहायक हो जाता है। ऐसा तब होता है जब कवि के सामने कोई निश्चित वस्तु नहीं होता, वह केवल विम्बों की समीचीन गुणा उद्घोषित करने काटव को आहूट करना चाहता है। उस दशा में किसी-न-किसी रूप में विम्ब ही प्रधान हो उठता है, भाव दब-सा जाता है। इसलिए कविता की भाषा को 'घमण्ड', 'घनीभूत' और 'समस्त' होना चाहिए। बिना इसके वह निरवस्था और सामर्थ्य नहीं हो सकती, जो एक वैज्ञानिक की भाषा में होती है, न वह अनुभूतियों के शारीक छाया-स्तरों की व्याप्ति करने में सक्षम हो सकती है। वास्तव में विम्ब अवस्था बिना ही लक्षणी होती है, जिसकी उस वस्तु में होती है, जिसे हम पहली बार देखते हैं। विम्ब के रूप छद्म या चरण में घटते हुए विम्बों में एक प्रतिरिक्त रूप का होता घमण्डक है। यदि घमण्डन की विम्ब-वस्तु का घमण्ड ही ही उसने प्राप्त 'मूर्ति' में होता है और घमण्डन के बढ़ने का ही निमित्त होता है। जो विम्बों के निम्न में यदि कोई लक्षणी विम्ब घमण्ड होता है, तो उसमें लक्षणी-वस्तु अवस्था हो जाती है। इस प्रकार घमण्ड कि दोनों लक्षणी-वस्तु को घमण्डन और घमण्डन को घमण्डन में लक्षणी बना है। विम्ब केवल वस्तु का 'विचित्र' या 'प्रतिरिक्त' ही नहीं प्रस्तुत करना, बल्कि वह घमण्डन में कवि की किसी विशेष वस्तु-वस्तु और दृष्टि-क्षेत्र को भी प्रस्तुत करना है।

मुन्दर-भाकर्यंक होने में ही कोई विम्ब कविता का अनिवार्य भग नहीं बन जाता । कविता में उनकी जाने में पहले दो बातें आवश्यक हैं । पहली यह कि वह अनिवार्य कवि के वक्तव्य को प्रेषित करने में महाबला पहुँचाए और दूसरी यह कि वह कविता में द्राये हुए अन्य विम्बों से अपना सम्बन्ध प्रमाणित कर सके । इन दोनों बातों को पूरा करने के बाद ही कोई विम्ब किसी काव्य का शोभावर्द्धक धर्म बन सकता है ।

विश्व के स्वरूप के सम्बन्ध में बड़ा विवाद है। वह वाक्य के किस भाग में सम्बद्ध होता है—इस बात की व्याख्या तरह-तरह से की गयी है। मुख्यतया वाक्य के तीन भाग हो सकते हैं—सत्ता, विशेषण और क्रिया। इनमें विश्व की स्थिति किममें होनी है—यह विचारणीय है। सामान्यतः वह कही भी, किसी भी रूप में हो सकता है। वह सत्ता, सर्वनाम, विशेषण प्रत्यय लिया कुछ भी हो सकता है। विशेष रूप में उसकी मत्ता विशेषण और क्रिया में ही मानी जाती है। कारण यह है कि वाक्य के वैशिष्ट्य को जिनका विशेषण और क्रियाएँ व्यञ्जित करती हैं, उसका सत्ता नहीं। सत्ता तत्त्व को और विशेषण तथा क्रिया प्रमत्ता: मानवता एवं प्राकृतिक या मानवीय पंथा को व्यक्त करती हैं। क्रिया को विश्व की गत्यात्मकता स्फुट होती है और विशेषण से उसकी विनिश्चयना तथा वैशिष्ट्य।

• उदाहरण के लिए कुछ छद नीचे दिये जाने हैं—

विशेषण— दूर उन खेतों के उस पार
जहाँ तक गयी मीन झंकार !

श्रियाविशेषण—भक्त मयनों से प्राप्तोक्त उत्तर
कौवा चमकते पर धर धर धर धर ।

1

1000

उन्होंने प्रायः प्राचीन संस्कृत-कवियों के परम्परागत विम्बों को एक नया रूप देकर आधुनिक संचि में ढाल दिया है। इसमें उनके विम्बों में एक प्रकार का गहन 'क्लासिकल' रंग आ गया है। निराला के चित्रों में भावावेश और वाग्मना का एक उद्बुध प्रवाह मिलता है, जो कभी-कभी बड़ी लम्बी सम्बन्धयोजना के कारण टुकड़ और अस्पष्ट हो जाता है। निराला ने प्रकृति के भी प्रायः वे ही चित्र संकलित किये हैं, जो सान्द्र तथा भोजस्वी हैं अथवा जिनमें तीव्र भावावेश को जगा सकने की क्षमता है। व्यापकता की दृष्टि से निराला के विम्ब आधुनिक जीवन के प्रायः प्रत्येक क्षेत्र का प्रतिनिधित्व करते हैं। अकेले निराला ही ऐसे हैं, जिनकी कविताओं में अत्याधुनिक सम्पत्ता तथा संस्कृति के क्षेत्रों से गृहीत विम्ब भी कभी-कभी मिल जाते हैं। वैसे पन्त की नवीनतम कविताओं में भी इस तरह के चित्र मिल सकते हैं। परन्तु उनकी मर्मच्छवियों का सौन्दर्य भावावेश या वासना की प्रेरकता में नहीं, चित्रण के कौशल में है। इसीलिए पन्त की कविताओं में विशेषणों का सौन्दर्य हमारा ध्यान सबसे पहले आकृष्ट करता है। स्पष्ट है कि विशेषण पर दृष्टि रखने वाले कवि का ध्यान कर्म-सौन्दर्य पर उतना नहीं जाएगा, जितना वस्तुओं के रंग, रूप, स्पर्श, गन्ध आदि पर। यही कारण है कि पन्त के विम्बों में विम्बार उतना नहीं है, जितनी सघनता। वैविध्य चाने के लिए उन्होंने प्रायः दुहरे ऐन्द्रिय चित्रों की योजना की है। ऐन्द्रियता और सक्षिप्तता की दृष्टि से पन्त के विम्ब सबसे अधिक सफल कहे जा सकते हैं।

महादेवी की कविताओं का सौन्दर्य विम्बों के सकलन में उतना नहीं है, जितना प्रतीकों की ऐकान्तिकता और भाव की वैयक्तिक सघनता में है। उनकी कविताओं में दो प्रकार के विम्ब प्रायः मिलते हैं जो समूची छायावादी परम्परा में पाये जा सकते हैं। पहले प्रकार के विम्ब वे हैं, जो प्रकृति अथवा कला से गृहीत हैं और दूसरे प्रकार के वे हैं, जो वैदिक अध्ययन से प्राप्त किये गये हैं। दूसरे प्रकार के विम्ब बहुत कम हैं। पर अपनी विरलता में भी वे अपनी चिरसंचित नवीनता और उर्वरता के कारण दूर से ही हमारा ध्यान आकृष्ट करते हैं, जैसे—

(क) यह बिरह की रात का कंसा सबेरा है।

(ख) पंरु-सा रघुचक्र से लिपटा अयेरा है।

रघुचक्र से लिपटे हुए पंरु की धारणा आश्चर्य की नहीं है। पर इस चित्र में एक ऐसी ताजगी और संस्कार है, जो हमारी ऐतिहासिक चेतना को जगाता है और इस प्रकार एक झूठी व्यञ्जना से हमें अभिभूत कर लेता है। प्राचीन संस्कारों को जगाने वाले विम्ब निराला में भी मिल जाते हैं। सामान्यतः छायावादी विम्बों का क्षेत्र बहुत व्यापक नहीं है। पर जिस क्षेत्र से ये विम्ब ग्रहण किये गये हैं, उनकी संदर्भगत सापेक्षता को बाधा दूरतक व्यञ्जित करते हैं। विषय तथा मूलस्रोतों के आधार पर ही इनका वर्गीकरण किया जा सकता है। पर वह अधिक प्रत्यक्ष और स्पष्ट होगा। अतः भाव तथा विम्बगत गुणों के भेद के आधार पर ही उनकी ठीक-ठीक वर्गीकृत किया जा सकता है। वर्गीकरण की यह पद्धति अधिक वैज्ञानिक होगी।

अमेरिकन समीक्षक हेनरी वेल्स ने अपनी पुस्तक "पोयटिक इमेजरी" (वाक्यात्मक

मूर्तिविधान) में इस आधार पर जो वर्गीकरण किया है, वह बहुत महत्वपूर्ण है ।^१ यहाँ जो वर्गीकरण उपरिष्ठत किया जा रहा है उसका आधार तो वेल्फुट्ट वर्गीकरण ही है, पर भारतीय काव्य-परम्परा तथा रूपविधान की दृष्टि से उसमें थोड़ा परिवर्तन भी कर दिया गया है । इस वर्गीकरण के तीन आधार हैं—१. बिम्ब के गुणधर्म, २. बिम्ब-गन अन्तरावलम्बन, और ३. साहित्य के बदलते हुए सौन्दर्यमूल्य ।

इन आधारों का विवेचन पहले किया जा चुका है । यहाँ हम छायावादी कवि-साम्री की जातीय विशेषताओं को ध्यान में रखते हुए अपना वर्गीकरण उपस्थित करते हैं—

१. सज्जात्मक अथवा अलंकरणप्रधान बिम्ब
२. उदात्त बिम्ब
३. सवेदनात्मक बिम्ब
४. वस्तुप्रधान बिम्ब
५. धनात्मक बिम्ब
६. विस्तारप्रधान बिम्ब
७. नादप्रधान अथवा संगीतप्रधान बिम्ब

इन सातों के अतिरिक्त कुछ ऐसे बिम्ब भी मिलते हैं, जिन्हें किसी अलग वर्ग में न रखकर सामान्य रूप से एक के साथ रखना ही संपन्न जान पड़ता है—जैसे ध्वज्य, शोक्ति, वाग्वैदग्ध्य आदि से प्रेरित बिम्ब ।

(१) सज्जात्मक अथवा अलंकरणप्रधान बिम्ब—इन वर्ग के बिम्बों की विशेषता उनकी सजावट में होती है । इस प्रकार के बिम्बों के निर्माण में कल्पना रूपक अथवा इसी प्रकार के अन्य अलंकरणों के प्रतिबन्ध से बाधित रहती है । अतः इन वर्ग की विशेषता बिम्बों की उर्वरता या नवीनता में नहीं, परम्परा से प्राप्ति करारों के सम्यक् निर्वाह में है । इसीलिए काव्य में इसका बहुल अल्प वर्गों की अपेक्षा कम माना जाता है । आशिक रूप से इन वर्ग का सम्बन्ध संगीतप्रधान बिम्ब के साथ देना जा सकता है । पर उसकी अपेक्षा यह अधिक व्यापक है, जब कि संगीतप्रधान बिम्ब की मौलार्थ साम्री के साम-विषम प्रयोगों तक ही रह जाती है । उदाहरण के लिए प्रमाद का यह प्रसिद्ध छन्द लें—

बीया का बिजु की बिसने इन बाली बंझीरों से,
भलिबाले बलियों का मुल बगों मरा हुआ हीरों से ।

इसमें कवि परम्पराप्राप्त प्रतीकों के द्वारा एक ऐसा बिम्ब गढ़ा बना है, जो आसन्न, मया लगता है । पर इसकी नवीनता किसी नये मन्त्र के उद्घाटन में नहीं, पुनर्ने बिम्बों की सफल सम्बन्ध-सोचना में है । इसी प्रकार वन की 'गन्तरी' का बूंद सीरित कविता की कुछ बलियाँ देखिए—

१. (a) The Decorative image, (b) The Subtle image, (c) The Violent image, (d) The Radical image, (e) The Intensive image, (f) The Expansive image, (g) The Exuberant image.

छायांक यह स्थाही का बूँद मेगनी तै गिर कर, मुहुमार,
गोसतारा सा नम से बूद—साघने को क्या स्वर का तार,
सजनि, धापा है तैरे पास ।

यह चित्र हृदय में किसी गहरी धनीभूत धनुभूति को नहीं जगाना, केवल स्थाही की बूँद और गोसतारा के दूगन्धी सम्बन्ध की योजना में हमें धमकृत करता है। यहाँ वस्त्रना का कार्य गीमिन होकर धगम्भर की सम्भवदा-योजना में ही आ भटका रह गया है ।

संज्ञात्मक चिम्ब का गर्वांगम रूप वहाँ देने में आता है, जहाँ कवि पुगने प्रमीकों के द्वारा नये सदभ की पृष्ठभूमि में किमी मुन्दर-मनोरम चित्र का निर्माण करता है । पन की निम्नांकित पक्षियां द्रष्टव्य है—

येह में पुसर, उरों में मार, भुओं में भंग, वुनों में बाए,
अधर में अमृत, हृदय में प्यार, गिरा में साज, प्रलय में मान ।

तरण बिटपों से लिपट गुजान सितरती सतिका मुकुलित गात ।

संज्ञात्मक चिम्ब की मन्त्रे बढ़ी 'विशेषना' कला की विशेषना होती है, वस्तु की नहीं । इसी वस्तु और कला के पारस्परिक अनुपात से उनके विभिन्न स्तरों की पहचान हो सकती है ।

२. उदात्त चिम्ब—इस वर्ग के चिम्बों की विशेषता भाव तथा वस्तु के ऐसे चित्रण में है, जिससे भोज की व्यंजना होती है । इसके द्वारा पर्य, विषम तथा असाधारण भावों का ही चित्रण हो सकता है । वस्तुतः यह प्राचीन भावप्रधान नाटकों का ही एक आधुनिक काव्यात्मक रूप है । 'कामायनी' का पहला ही छन्द इसका उत्कृष्ट उदाहरण है—

हिम-गिरि के उत्तुंग शिखर पर बँड शिला की शीतल छाह,

एक पुरुष भीगे नयनों से देख रहा था प्रलय-प्रवाह ।

इसका आदित्य चित्र की असाधारणता में है, आकस्मिक भावोन्मत्त में नहीं । इस असाधारणता के साथ जब भावाकुल हृदय-तरंगों का मेल हो जाता है, तो उनका रूप कुछ इस प्रकार हो जाता है—

शत घूर्णावर्त, तरंग-भंग, उठते पहाड़

जल राशि राशि जल पर चढ़ता, साता पछाड़

तोड़ता बन्ध, प्रतिसंघ घरा, हो स्फीत बस

दिग्बिजय धर्य प्रतिपल सभर्य बढ़ता समस,

शतबाधु वेग-जल बुबा अतत में देश-भाव,

जलराशि विपुल मय मित्ता अनिल में महारस (राम की शक्तिपूजा)

कभी-कभी इस प्रकार के उदात्त चिम्बों के द्वारा उच्च भाव के धरातल पर किसी व्यापक सत्य की ओर संकेत भी मिलता है, जैसे पंख की 'परिवर्तन' शीर्षक कविता की ये पंक्तियाँ—

भूमि धूम जाते भ्रमध्वज सौध, शृंगवर,
नष्ट-भ्रष्ट साम्राज्य-भूति के मेघाङ्गवर,
अपे, एक रोमांच तुम्हारा दिगम्बकम्पन.
गिर गिर पड़ते मोत पक्षि-पोतों-से उड़गन,
आलोड़ित अम्बुधि केनोन्नत, कर शत शत फन
मुग्ध भुजंगम-सा, दंगित पर करता नर्तन !
दिग्विजर में बद्ध गजाधिप-सा बिनतानन
वाताहत हो गगन
घाते करता घुड़-गजेंग !

३. संवेदनात्मक विम्ब—इस वर्ग के विम्ब कई दृष्टियों से अत्यन्त महत्वपूर्ण माने जाते हैं। विम्ब की प्रकृति के विवेचन में बताया गया है कि ऐन्द्रियता भूतिविधान की अनिवार्य विशेषता है। अतः यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक ऐन्द्रिय विम्ब 'संवेदनात्मक' होता है। परन्तु यहाँ 'संवेदनात्मक' शब्द का प्रयोग विशेष अर्थ में किया गया है। प्रत्येक विम्ब संवेदनात्मक हो सकता है, पर यह आवश्यक नहीं कि उसका आधार विमुक्त संवेदना ही हो। संवेदनात्मक विम्ब की यही विशेषता है और इसीलिए वह सामान्यतः कुछ भावात्मक और अस्पष्ट होता है। रोमान्टिक कविता का यह अपना क्षेत्र है और प्रायः रहस्यमय रचनाओं में इस प्रकार के विम्ब अधिकता से पाये जाते हैं। इसकी सबसे बड़ी पहचान यह है कि पढ़ते समय इसका कोई स्पष्ट चित्र हमारे सामने नहीं आता, एक धुंधला-धुंधला सा भाव ही हमारी पकड़ में आता है। प्रसार की निम्नलिखित पंक्तियाँ लीजिए—

सुख, केवल सुख का वह संग्रह केन्द्रीभूत हुआ इतना,
छायापथ में नव तुषार का सघन मिलन होता मिलन !

इन पंक्तियों को पढ़कर केंद्रीभूत सुख की अस्पष्ट अनुभूति भर हमें होती है। 'छायापथ में नव तुषार के सघन मिलन' से भी उसकी कोई स्पष्ट भूति हमारे सामने नहीं आती। पर ऐसा भी नहीं है कि कवि की अनुभूति की प्रेयशीयता किसी तरह नहीं आबिनि होती हो। वह सीधे हमारे मर्म का स्पर्श करती है। अतः यह मानना होगा कि अस्पष्ट ही सही पर इन पंक्तियों के द्वारा कोई न कोई विम्ब हमारे अन्तःकरण में उपस्थित अवश्य होता है। कुछ और उदाहरण प्रस्तुत हैं—

छायापथ में छाया से अतः, कितने घाते-जाते प्रतिपल,

सगते उनके विभ्रम दंगित, क्षण में रहस्य, क्षण में परिचित ! (महादेवी वर्मा)
और पंत का निम्न छन्द—

गूढ़ कल्पना सी कवियों की धजाता के विराम से,

आपनों के यथोक्त हृदय-सी बच्चों के सुतले म्म-सी ।

उपरोक्त दोनों छन्द हमें कोई अनुभूति देना चाहते हैं [१]—हृदय गहरी और तीव्र है, इसलिए अस्पष्ट और अभाव है, पर उसे बाँधने के लिए जिस रूपविधान की योजना की गयी है, वह धूमिल और अस्पष्ट है। यह धूमिलता ही इसकी विशेषता है, जिसके भीतर से हृदय की उज्ज्वल चानि (अनुभूति) छिपाये नहीं छिपती। कभी-कभी

सवेदनारमक विम्ब की रेखाएँ घनात्मक विम्ब की सीमाओं को छूनी-सी लगती हैं। पर ध्यान से देखने पर पता चलेगा कि दोनों में स्पष्ट भिन्न है। घनात्मक विम्ब प्रतिबिम्ब रूप से पाठक के सामने कोई त्रि-कोर्द मूर्ति खड़ी करता है, जिसकी रेखाएँ बाकी स्पष्ट होती हैं।

४. वस्तुप्रधान विम्ब—इस वर्ग के विम्ब छायावादी कविता में बहुत परिष्कृत नहीं पाये जाते। चारण, वत्पना-प्रधान काव्य में उनके लिए ध्यान कम-से-कम होता है। इनकी विशेषता है यथार्थ की दुर्द-भांगन रेखाओं का वनात्मक भूषण। पर, वे रेखाएँ 'फोटोग्राफिक' न हो जाएँ, इसके लिए किन्हीं तीव्र संवेदना का होना आवश्यक है।

'निराला' की कविता है—

मह तोड़ती परपर
 बेला उसे मैंने इलाहाबाद के पथ पर
 मह तोड़ती परपर,
 नहीं छायादार
 पेड़ वह जिसके तले बंठी हुई स्वीकार
 श्याम मन, भर बंधा धोवन,
 मत मनन प्रियदर्शन-रत मन,
 गुरु हथौड़ा हाथ
 करती बार बार प्रहार
 सामने तरु-मालिका, घट्टालिका, प्राकार ।

चित्र की एक भी रेखा, एक भी रंग का उभार ऐसा नहीं है, जो हमें विषय-वस्तु से कहीं दूर ले जाता हो। जो, जितना, जहाँ है, कवि ने उसी को गहरी मानवीय संवेदना में डुबोकर पाठक के सामने ज्यों का त्यों रख दिया है। छायावादी कविता में इस तरह के उदाहरण बहुत नहीं मिलते। 'कामायनी' का एक छंद है—

अवयव की बुढ़ मोक्ष पेड़ियाँ, ऊर्जस्वित या बोध भ्रपार,
 स्फीत शिरायें, स्वस्थ रक्त का होता या जिनमें संघार ।

ऊपर से देखने पर लग सकता है कि इन पंक्तियों में सोचा-सोचा तथ्य-कथन न कर दिया गया है। पर बात ऐसी नहीं है। फिर इस सीधी बात में वह शक्ति कहीं आती है, जो हमें प्रभावित करती है? उसका सम्बन्ध विषय के असाधारणत्व से है— एक असाधारण विषय की अस्मिन्वक्ति असाधारण भाव-संयम के साथ की गई है। यही इस चित्र की प्रभविष्णुता का रहस्य है।

वस्तु-प्रधान विम्ब की सीमाएँ कभी उदात्त और कभी नादानुरजित विम्ब की सीमाओं को छूनी हुई भी दिख जाती हैं। पर गहरे उतरकर उनका अन्तर देखा जा सकता है। नादप्रधान या संगीतप्रधान विम्ब वस्तु-चित्रण को उतना महत्व नहीं देता, जितना तप या ध्वन्यात्मकता को। उदात्त विम्ब के लिए भी वस्तु-चित्रण उतना आवश्यक नहीं है, जिनकी प्रभावोत्पादकता। वस्तुतः वस्तुप्रधान विम्ब प्राचीन कविता—कामिनी काव्य—की विशेषता है। रोमान्टिक कविता से उसका दूर का सम्बन्ध है।

५. घनात्मक विम्ब—इस वर्ग के विम्बों की विशेषता अनुभूति की गहन अभिव्यक्ति और असाधारण कला-कौशल में होती है। सवेदनात्मक विम्ब के पास पड़ने के कारण इसको पहचानने में कभी-कभी आन्ति हो जाती है। वस्तुतः घनात्मक विम्ब की भूमि चित्रकला तथा मूर्तिकला के अधिक उपयुक्त है। कभी-कभी इस वर्ग के चित्रों में एक प्रकार के रहस्य और लोकोत्तरता की भावना भी मिल जाती है। मूर, बिहारी तथा घनानन्द के चित्रों में इस वर्ग की विशेषताएँ पायी जा सकती हैं। कुल मिलाकर इस प्रकार के विम्बों का सौन्दर्य 'पेंटिंग' अथवा चित्रण की कुशलता में ही होता है। पत्रों की रचनाओं में इसी वर्ग का प्राधान्य है—

चंचल पग दीप-शिला के घर गृह-मग बन में छाया बसन्त,
सुलग्ना फाल्गुन का सुनापन सौन्दर्य-सिंघाओं में धनन्त ।

अथवा—

फिर परियों के बच्चे-से हम, सुभग सौर के पंख पसार,
समुद्र पारों शुचि ज्योत्स्ना में—पकड़ द्यु के कर मुकुमार ।

उपर्युक्त दोनों छन्दों में सुलगते हुए फाल्गुन के मूनेपन तथा शुचि ज्योत्स्ना में फैले हुए घनलक्ष्णों का आकलन जिस पद्धति पर हुआ है, वह स्पष्टतः चित्रकला के निकट रीति पड़ती है। भावों का समय, इकहरी अनुभूति, दृश्य आकारों की प्रधानता आदि इस वर्ग की कुछ निजी विशेषताएँ हैं। प्रसाद, निराला तथा महादेवी में भी इस प्रकार के चित्र पाये जा सकते हैं, पर जैसा कहा गया है, इस वर्ग के चित्रों के घनी पंख हैं। प्रसाद में सवेदनात्मक चित्रों की प्रधानता है, पर कभी-कभी उनमें घनात्मक विम्ब भी मिल जाते हैं। जैसे—

अम्बर असीम अंतर में चंचल खपला-से आकर,
अब इन्द्रधनुष-सी आभा तुम छोड़ गये हो जाकर ।

ध्यान से पढ़ने पर दीखेगा कि प्रस्तुत चित्र केवल रंगों की दृश्यता के आधार पर घनात्मक हो उठा है। मूलतः आकारगत अस्पष्टता के कारण वह सवेदनात्मक ही अधिक है। परन्तु चंचला और इन्द्रधनुष के पारस्परिक सम्बन्ध से उसमें एक सूक्ष्म आकारगत अनुरूपलम्बन भी दीखता है, जो उसे घनात्मक विम्ब का रूप देता है।

६. विस्तारप्रधान विम्ब—इस वर्ग का वैशिष्ट्य भावों के प्रसार तथा बिखराव में होता है। भावप्रधान कविताओं में इस तरह के चित्र बहुत मिलते हैं। आवश्यक नहीं कि इन वर्ग के विम्ब केवल मुन्दर तथा आकर्षक रंग-रूपों का ही आधार ग्रहण करें। उनमें कभी-कभी भयंकर और बीभत्स रूपों की भी अभिव्यक्ति होती है। इस वर्ग की सीमाएँ प्रायः वस्तुप्रधान विम्ब की सीमाओं को स्पष्ट करती दीक्षी हैं। परन्तु गहरे उन्मत्त देवने पर स्पष्ट दीखेगा कि विस्तार-प्रधान विम्ब का आधार 'वस्तु' उन्मा गहरी, जिनका 'भाव' है, जबकि वस्तु-प्रधान विश्व का आधार अनिवार्यतः 'वस्तु' ही होती है। निराला तथा प्रसाद में इस वर्ग के विम्बों का सौन्दर्य देखा जा सकता है। उदाहरण के लिए प्रसादजी का यह पद लिया जा सकता है—

बिहारी अतर्कें ज्यों तर्कजाय ।

यह विद्वत्पुट-ना उज्ज्वलतम शशिचन्द्र सदा या स्पष्ट भाल ।

यो पद्म पनास चक्रसे दृग, हने अनुराग विराग दाघ,

...

...

...

...

या एक हाथ में कर्मरसस्य समुधा जीवन रस सार लिये,

द्वारा विचारों के नभ को या मयूर धमय ध्वन्याम्ब दिये,

त्रिबसी धी त्रिगुण तरंगमयी, आलोच-दशन लिपटा धरात,

धरणों में धी गति मरी तात ।

बुद्धिरसा इहा का चित्र उपस्थित करने के लिए इनकी विराट् पटभूमि दृष्ट की गयी है। इन पंक्तियों में आये हुए वस्तुओं के चित्र अथवा नाम करने आने कोई मना नहीं रखते। वे वस्तुनः इहा के भावरूप को ही स्पष्टता तथा आन्वयता प्रदान करते हैं। पुराने कवियों में तुलसी, देव, भूपण आदि में इस प्रकार के चित्रों को देना या मचना है। विस्तारप्रधान चित्रों का क्षेत्र महाकाव्य अथवा कथात्मक काव्य होना है, गीति-काव्य नहीं।

७. नादप्रधान अथवा संगीतप्रधान चित्र—इस वर्ग के चित्रों का ग्रहण छन्द के नाद-सौन्दर्य से होता है। यह विचित्र बात है कि दृश्य चित्रों को और अधिक गाढ़ा रंग देने में शब्दों का संगीत भी किसी-न-किसी रूप में सहायता पहुँचाता है। दृष्टि और श्रुति के पारस्परिक सम्बन्ध का जो महत्व व्यावहारिक जीवन में होता है, वही काव्य में भी देखा जाता है। छायावादी कविता में इस वर्ग के चित्र बहुत नहीं पाये जाते। वस्तुतः यह चारणकाव्य का गुण है। अंगरेजी के मिल्टन आदि कवियों में नाद-प्रधान चित्रों का उत्कर्ष देखा जा सकता है। विराता और पंथ की कुछ कविताओं में नादप्रधान चित्रों का प्राधान्य मिलता है। 'राम की शक्तिपूर्वा' का तो आरम्भ ही नाद-सौन्दर्य से होता है। यहाँ कुछ उदाहरण प्रस्तुत किये जाते हैं—

रवि हुआ अस्त, ज्योति के पत्र पर लिखा अमर—

रह गया राम-रावण का अपराजेय समर

आज का, तीक्ष्ण-शर-विधूत-क्षिप्र-कर वेग प्रखर,

शतशत संवरणशील, मोलनभों गर्जित स्वर

प्रतिपल परिवर्तित व्यूह, भेद-बीजल-समूह

राक्षस विरुद्ध प्रत्यूह-कुट्ट-कपि विषम हूह।

सामान्यतः देखा जाए तो नादानुप्रेरित अर्थ के अतिरिक्त कोई वस्तुगत अर्थ पकड़ में नहीं आया। परन्तु कवि जिस अोजपूर्ण वातावरण की दृष्टि करना चाहता है उसको उपस्थित करने में ये चित्र पूरी तरह समर्थ हैं। नाद-प्रधान चित्रों की सीमा यह है कि उनका उपयोग केवल विराट्, अद्भुत तथा अपरूप वस्तुओं के वर्णन में ही किया जा सकता है। कभी-कभी वर्णों की ऊँचाई, फैलाव तथा विस्तार को सूचित करने के लिए नादप्रधान चित्रों का उपयोग किया जाता है। जैसे पंथ की निम्न पंक्तियों में—

वे दूब गये, सब दूब गये—

दुर्बल, उद्विग्न, अशिशिर ।

दूगरी पवित्र में द्वाये हुए विष्णुओं में केवल रूपमय अनायासता ही नहीं है, एक उदात्त लयीन का आलोचन भी है । यदि इन विष्णुओं में तेजस साधारणता ही होती और नारायणत्व की प्रधानता न होती तो वे उदात्त बिम्ब के अधिर निरट होने । परन्तु दोनों में अन्तर यह है कि उदात्त बिम्ब में वस्तु की अनायासता होती है और नारायण बिम्ब में मयीन की ।

संक्षेप में यही छायावादी सम्पूर्णविधान की कुछ विशेषताओं का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है । इसके अतिरिक्त भी बिम्ब-निर्माण की कई ऐसी कोटियाँ हो सकती हैं, बिम्बा उत्प्रेत इन दर्शकत्व में नहीं हो पाया है । जैसा कि पहले कहा जा चुका है मूर्ति, बिम्ब अथवा आध्यात्मिक रूपमय के आधार के अन्तर्गत आने हैं और बाह्य की अधिर आकाश एवं प्रत्यक्ष बनाने हैं । मनुष्य की ऐन्द्रिय धेतता की मृत्त वस्तु तथा वास्तविकों की अमृत करना बिम्ब का ही कार्य है । इस दृष्टि से छायावादी कविता में ऐन्द्रियता तथा मूर्तिमत्ता की प्रधानता है ।

रूप-विन्यास और छन्द

नामवर सिंह

रूप-विन्यास

भाववेग से उत्पन्न अन्तर्दृष्टि-दायिनी और सृष्टि-विधायिनी कल्पना ने कविता के रूप-विन्यास में इतना क्रांतिकारी परिवर्तन कर दिया कि बड़े-बड़े सुषी समालोचकों को भी छायावाद केवल नई काव्य-शैली प्रतीत हुआ। छाचार्य मुकुल के अनुसार 'छायावाद जिस आकांक्षा का परिणाम था उसका सत्य केवल अभिव्यक्ति की रोचक प्रणाली का विकास था।' निःसन्देह द्विवेदी-युग की तुलना में छायावादी कविता का रूप-विन्यास इतना भिन्न और भव्य था कि अधिकांश पाठकों की आँखें चौंधिया उठी, उस रूप की कान्ति से आतंकित होकर वे उसी को सब-कुछ समझने लगे। उस हुस्न का इतना रोच था कि देखने वाले उसके भीतर की और कोई चीज देख ही न सके। उस रूप-विन्यास के पीछे काम करने वाली रचि और मौन्दर्य-भावना उनसे अनदेखी रह गई। मुग्ध दर्शक केवल रूप ही देखते रह गए।

रूप-विन्यास आन्तरिक सौन्दर्य-भावना का परिणाम होता है। छायावाद के पूर्व-वर्ती द्विवेदी-युग की कविता में जो अत्यन्त सादगी और अनलङ्घित, दिखाई पड़ती है, उसे सुधारवादी भावना का परिणाम समझना चाहिए। द्विवेदी-युग की कविता का रूप-विन्यास धार्यममात्री सौन्दर्य-भावना से प्रेरित था, इसीलिए वह कविता धार्यममात्र के उपदेशकों की तरह अपने वेश-विन्यास में एकदम सादी थी, उसमें रंग-रंग की वस्तुओं का संघर्षा बहिष्कार था। अपने को गंजाकर मोहक बनाने की जगह केवल अरुण की पीतों से ही काम लेने की प्रवृत्ति थी। उमाएँ बहुत कम और भरसक पूर्वपरिचित ही रानी गईं। तप्य के मीथे कथन का आग्रह अधिक था। जैसे प्रहृति-विषय करना हुआ तो—

क्यों सोनियाँ सटक रही हैं, कासी-फल फुल्लोंक कहीं हैं।

और यदि किसी मासिक तप्य का उन्नेल करना हुआ तो—

हम कौन थे ? क्या हो गए हैं ? और क्या होवे अभी ?

घाघो बिछारें आस निम कर वे समस्याएँ सभी ।

न कही उमा, न कदक । व्यर्थ का बनबड़ाव नहीं। जो बात है, वह ज्यों-की-त्यों रख दी गई। आवन्दरता में अधिक एक भी घण्ट नहीं। मुन्दर बनाने की जरूरत नहीं। जैसी रचि वैसा रूप। तात्पर्य भाव, तात्पर्य रूप।

मेदिन छायावादी रचि के हृदय में प्रेम और शृंगार की भावना द्विचोरों में रही

थी। यदि किसी कवि के हृदय में साज-सज्जा के लिए बाल-मुलम उमंग थी, तो किसी के मन में यौवन-मुलम शृंगार की तरंग और किसी में अलूहड मस्ती की बाँकी भ्रदा। यह रुचि कोरी भावदयकता से वही भागे की सोचती थी, उपयोगिता की सकुचित सीमा से निवृत्त-कर वह कला के क्षेत्र में नये-नये प्रयोग करने वाला बलाकार था। सादमी उसका भादर्श नहीं और न बट्टर शुद्धिवादी रूप-विन्यास में उसका विश्वास। जहाँ एक उपमा से काम चल सकता है, वहाँ दस उपमाएँ उँटेल दी और वे भी एक-से-एक अनूठी। मीथी बान भी एक प्रकार की विलक्षण-सी भंगिमा में खड़ी है। भाव की तरंगें रूप-सागर में उठकर हिलारें ले रही हैं। रूप की रेखाएँ बारीक भाव को संजोए हुए हैं। सजावट कुछ ज्यादा हो गई तो क्या? रंग अधिक चटक हो गया तो हो। सौम कृत्रिमता का आरोप करते हैं तो करें। स्वयं प्रसाधन के ये साधन भी यदि कलरव-कोलाहल करके कविता का उपहास करते हैं तो करते रहें। कवि इसके कारण कही भी कृत्रिम नहीं है, क्योंकि वह प्रिय के पथ पर चल रहा है—

प्रिय पथ पर चलती
सब कहते शृंगार !
भौन रही हार !

सेव की तरह रस की मधुर लालिमा भीतर न समा सकने के कारण यदि बाहर नमक पड़े तो कोई क्या करे? छायावादी कवि के हृदय में सौन्दर्य का जो अपार सागर लहरा रहा है, वह यदि कविता के रूप-विन्यास को भी उमड़कर रजित कर गया तो क्या प्राश्न्यं।

परन्तु यह अलंकार-प्रियता, यह रूप-सज्जा रीतिवादी कविता से काफी भिन्न है। रीतिकाल और छायावाद की कविता के रूप-विन्यास में वही अन्तर है जो दोनों युगों की नायियों मयबा पुरपों के रूप-विन्यास में है। रीतिकाल की कविता मध्ययुगीन राजा और रानी की तरह अनेक के आवेध्य, निवन्धनीय प्रशंश और आरोप्य अलंकारों का पुंज मानून होती है। रीतिकालीन कविता की इस अलंकरण पर आधुनिक रुचि के लोगों ने काफी नाक-भी तिकोड़ी है। स्वयं छायावादी कवियों ने भी उसकी कम आलोचना नहीं की। 'परलव' की भूमिका में इसका मजाव उड़ाते हुए पंजबी कहते हैं: 'स्वस्थ बागी में जो एक सौन्दर्य मिलता है, उसका कहीं क्या ही नहीं। उस 'मृगे पाँव न धरि सकं शोभा ही के भार' वाली ब्रज की दासक-मज्जा का गुठुमार धारीर अलंकारों के अस्वाभाविक बोझ में ऐसा दबा दिया गया, उमंगे नोमल अंगों में बलम की नोक से अलसकृत रुचि की स्थाही का ऐसा मोदना भर दिया गया कि उसका प्राकृतिक रूप-रंग वही दोख ही नहीं पड़ना।'

परन्तु रीतिकाल की अलंकरण का यह दोष नहीं था कि उसमें अनावश्यक बहुलता थी। जहाँ तक साज-सज्जा की प्रतिपादना का सवाल है, छायावादी रीतिवादी कविता से किसी बान में कम नहीं है। स्वयं पंजबी ने ही 'आधुनिक कवि' पुस्तक-माता में सफलता भानी रचनाओं का 'परालोचन' करते हुए स्वीकार किया है कि "छायावाद काव्य न रह कर अलंकरण संगीत बन गया और उमंगे केवल टेक्नीक और आवरण मात्र रह गया।"

इसलिए रीतिकाल और छायावाद की कविता के रूप-विन्यास का अन्तर अलंकारों

की बहुलता और न्यूनता का नहीं, बल्कि उन प्रलंकारों के पीछे काम करने वाली रचि अथवा सौन्दर्य-भावना का है। एक के पीछे मध्ययुगीन रचि है तो दूसरी के पीछे आधुनिक रचि। ऐतिहासिक विकास के परिणामस्वरूप आधुनिक युग ने मध्ययुग के अधिराज प्रलंकारों और वेद-विन्यास के ढंग छोड़ दिए।

यह केवल यूरोपीय प्रभाव ही नहीं है। भारत में आधुनिक सौन्दर्य-बोध के विकास में निःसन्देह एक हद तक यूरोपीय सौन्दर्य-बोध का काफी योग है, परन्तु यह भी निश्चिन्त है कि यूरोपीय प्रभाव के बावजूद भारत में स्वतन्त्र रूप से आधुनिक सौन्दर्य-भावना का विकास हुआ। छायावादी कविता का रूप-विन्यास इसी आधुनिक सौन्दर्य-भावना पर आधारित है।

इस सौन्दर्य-भावना की पहली विशेषता है स्वाभाविक सौन्दर्य की अधिक-से-अधिक रक्षा तथा उसकी सहजता का ध्यान रखते हुए अनिश्चित प्रसाधन का आरोप।

रीतिकाल तक आते-आते इस सहज प्रसाधन का अभाव हो गया था। त्रिम सामन्ती सौन्दर्य-भावना का अम्बुदय कालिदास की रचनाओं में दिखाई पड़ता है वह सामन्ती व्यवस्था के ह्राम के साथ धीरे-धीरे परिपाटी-बिहिन हो गई। कालिदास की नायिकाएँ धातु-निर्मित प्रलंकारों से अधिक अशोक, कुरवक, कदम्ब, शिरीष, कमल आदि वृक्षों से अपना भ्रंगार करती थीं। लेकिन धीरे-धीरे जीवन का दायरा संकुचित होना गया। प्रकृति से सम्बन्ध टूटना गया। नारी की स्वतन्त्रता कम होने लगी, वह दिन-पर-दिन दीवारों से घिरती गई। उनके प्रसाधन की सामग्रियाँ बदल चलीं। उन सामग्रियों में से कुछ तो केवल परम्परा-यातन के लिए थीं और शेष भोग-विलास-यूनक। अचानक में फूलों का स्थान धातुओं ने ले लिया। उसकी सौन्दर्य-भावना संकुचित और रुढ़िग्रस्त हो गई। काव्यात्मक प्रलंकार भी इस प्रभाव के सूचक हैं। रीतिवादी कविता के प्रलंकारों में नवोन्मेष कम, रुढ़िपालन अधिक है। रुढ़ि-निर्वाह का सम्बन्ध तो हृदय से होना नहीं, इसलिए रीतिवादी कविता के प्रलंकार एकदम ऊपर में आरोपित प्रतीत होते हैं। इस तरह प्रलंकारों के जबरदस्ती आरोप से भाव-धारा दबी हुई जान पड़ती है। इसीलिए वे भार मानूम होते हैं, माप ही नृतिम भी।

छायावादी कवि ने रीतिवादी कविता की इस रुढ़िवादिता और रुढ़िमत्ता को अच्छी तरह भांप लिया। इसीलिए उन्होंने कविता के रूप-विन्यास के भावों को प्रमुखता दी। और भावों ने त्रिम तरह विचारों के क्षेत्र में रुढ़ियों का विशेष किया, उन्हीं तरह रूप-विधान के भी क्षेत्र में। जब उन्होंने देखा कि रूप-विधि-गम्यन्धी रुढ़ियों के तर्जनी दाँब में नवीन भाव अचछी तरह नहीं घँट पाने तो उन्होंने प्राचीन रूप विधि का विशेष सिद्धान्तिक आधार पर किया। "पल्लव" की भूमिका में पत्रिका लिखते हैं—“अपराध केवल बाणी की मजबूत के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की गुंथ के लिए, भाषा की परिष्कृति के लिए आवश्यक उपकरण हैं, वे बाणी के आधार, अरथात् नीति, नीति है, वृक्ष-व्यवस्था के वृक्ष-व्यवस्था, जिन व्यवस्थाओं के अन्तर्गत है।”

मनजब यह कि जो अन्तर्गत यह दर्ज यूगे न करें, उन्हें छोड़ देना चाहिए और इस आधार पर छायावाद ने युगने अन्तर्गतों की परिभाषा छोड़ दी। आधार-व्यवस्था

उन्होंने नई परिपाटी का निर्माण किया।

'वस्तुतः' श्रवण में जिसे 'फार्म' कहते हैं उसका सटीक अर्थ 'संगति' है, अर्थात् 'फार्म' वह है जिसमें भाव के साथ रूप की पूर्ण संगति हो। भाव और रूप में जहाँ समगति दिखाई पड़े वहाँ रूप में कोई त्रुटि रह गई है। चारता वही है जो 'प्रियेषु सौभाग्यफला' हो। 'फार्म' अथवा 'रूप' की संगति कहने का दूसरा अर्थ यह है कि स्वयं रूप-विन्यास के विभिन्न उपादानों और पक्षों में भी संगति होनी चाहिए, क्योंकि जब तक स्वयं रूप-विन्यास के भीतर संगति न होगी, वह समष्टि में भाव के साथ संगति कैसे बैठा सकेगा ?

आचार्यों ने रूप-विन्यास की इस आन्तरिक संगति को ही 'सौन्दर्य' नाम दिया है —

अंगप्रसंगकानां यः सन्निवेशो यथोचितम् ।

सन्निष्ठसन्निधयः स्यात् तत् सौन्दर्यमुदाहृतम् ॥

जब रूप-विन्यास अंग-प्रसंग से यथोचित सन्निविष्ट, सन्निष्ठ तथा सन्निधय होना है तभी वह स्वाभाविक प्रतीत होता है। भावों के साथ उमका मेल भी तभी बैठ सकता है और ऐसी ही स्थिति में किसी प्रकार के आभूषण बिना ही शरीर विभूषित मान्य होना है। मुठार और मुडौल अंग-संघटि अपने आप ही शोभन है। इसी को आचार्यों ने 'रूप' अथवा 'फार्म' संज्ञा दी है :

अंगान्यभूषितामेव केमचिद् भूषणादिना ।

येन भूषितवद् भान्ति तद् रूपमिति कथ्यते ॥

भाव और रूप की पूर्ण संगति के बाद कभी-कभी काव्य की रूप-विधि एक और कार्य करती है। अपनी सार्यकता प्रमाणित कर चुकने के बाद जब 'रूप' अथवा 'फार्म' किसी अनिरिक्त भाव की व्यञ्जना करता है तब वह 'प्रतीक' हो जाता है। 'भंभा' जब अपनी ध्वनि से भाषी-वानी दोनों का पूर्ण बोध करा देती है तो उसके रूप की सार्यकता पूरी हो जाती है। किन्तु इससे आगे बढ़कर जब वह किसी हृदय की व्याधा और शोभ की ओर संकेत करती है तो अपनी सार्यकता के अनिरिक्त कार्य करती है। काव्य के क्षेत्र में 'रूप' का यह अनिरिक्त कार्य 'प्रतीक' और 'व्यञ्जना' कहलाता है तथा वस्तु-जगत् में 'लावण्य'। रूप की इस व्यङ्गात्मक शक्ति को मोती की उपमा के सहारे समझते हुए आचार्यों ने कहा है कि वह मोती की 'भाव' अथवा 'तरल छाया' है :

मुक्ताफलेषु छायायास्तरलतत्त्वमिवान्तरा ।

प्रतिभाति यथेष्टे तत्लावण्यमिहोच्यते ॥

छायावादी कवियों ने अपनी अनुभूतियों के अनुरूप रूप-विधि का निर्माण करते समय 'रूप' की संगति और सार्यकता के साथ-साथ उनके अनिरिक्त-संकेत की ओर भी ध्यान रखा। इसीलिए छायावाद की रूप-योजना में एक ओर जहाँ मूझ-से-मूझ भावों के व्यञ्जक चित्र मिलते हैं, वहाँ दूसरी ओर प्रतीक-योजना भी नापटी मिलती है।

जब हम कहते हैं कि छायावाद ने पुराने अन्तार-विधान को छोड़ दिया तो इसका क्या अर्थ होता है, इसे भी समझ लेने की जरूरत है। ऊपर से देखने पर तो छायावाद में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, स्मरण, रूपकानिश्चयिक, विरोधाभास आदि प्राचीन

अपनागों के उदाहरण मिलने हैं। इसी तरह अभिधा, नयना और व्यंजना के भी चमत्कार छायावाद में मिलने ही हैं। फिर छायावाद ने किम्वदन्त में पुराने अर्धरूप-विधान का परिष्कार किया? थोड़ी गहराई में जाने पर छायावाद की अपनी विभिन्ना स्पष्ट हो जायगी। उदाहरण-स्वरूप मध्ययुगीन और छायावादी कवि के वादन-वर्णन को लें। बादल के वर्णन में दोनों ही कवि धीमध्य-विधान का सहारा लेते हैं। जाने-जाने वादनों को देखकर मध्ययुग के मेतामि कहते हैं कि 'माने हैं पहाड़ मानों वादर के दोड़ फें' और दूसरे कवि भी इसी तरह के उपमानों की सीमा में रहते हैं। परन्तु पंजी के 'वादन' को देखें तो वह दर्जनों उपमानों का उपमेय दिखाई पड़ेगा। कभी वह अनुता-वन में खरने हुए 'विगल जम्बान-जान' की तरह मान्य होना है तो कभी आकाश के मधु-गूह में लटके हुए 'खग-भृगों' की तरह, कभी वह अनित्य-मन में 'तमान के पान' की तरह बहना है तो कभी गगन की शालाघों पर 'मकई के जान' की तरह फैल जाना है। इतना ही नहीं, शिनिज पर बादल की उठान 'सग' सी मान्य होनी है, उनका शीघ्र फैल जाना 'अपयस' या अनीन होता है, नभ में उसरा उमड़ना 'मोह' की तरह जाड होना है और उसका फैलाव 'सालमा' सा दिखाई पड़ता है।

इस तरह की अपस्तुत-योजना छायावाद से पूर्ववर्ती सम्पूर्ण साहित्य में खोजे न मिलेगी। रुढ़ि-भुक्त उपमानों की जगह छायावाद ने एक दम नये उपमानों की योजना की और इसी दान में उसकी नवीनता है। और यह नवीनता मामूली नहीं है। उनपारें तो सभी कवियों ने दी लेकिन 'उन्मा कानिदसत्य' ही कहा गया और कानिदस की यह समता सामान्य नहीं है। उपमाओं की योजना से कवि की कल्पना-शक्ति का पना चना है। झूठी और मामिक उपमाओं की खोज वही कवि कर सकता है जिनके पान अन्न कल्पना-शक्ति हो। छायावादियों के पास ऐसी ही कल्पना-शक्ति थी। इस शक्ति के द्वारा छायावादियों ने कभी रुढ़ उपमाओं के आधार पर भी नया चमत्कार पैदा कर दिया है जैसे, भाँखों के 'खंजन' और 'अमर' आदि रुढ़ उपमानों को लेकर इन पत्तियों में नवीन चना उत्पन्न की गई है :

***कमल पर जो चाह हो सजन, प्रथम
पल फड़काना नहीं ये जानते,
छपल छोली छोट कर अब पंख की
ये विकल करने लगे हैं अमर को। प्रनिय—(पंत)

उपमाओं के क्षेत्र में छायावाद की एक विशेषता और है जिसकी ओर ध्यान 'शुक्ल का ध्यान सबसे पहले गया। वह विशेषता यह है कि छायावाद ने अपना ध्यान प्रभावसाम्य पर विशेष रूप से केन्द्रित किया, जबकि पुराने कवि आकार-साम्य की ओर अधिक दौड़ते थे। जैसे रीतिवादी कवि बादल के लिए आकार-साम्य पर 'हाथों' की उपमा देते थे, लेकिन अब पंजी ने उसे 'धीरे-धीरे उठ संभव-सा' कहा तो उनका ध्यान बादल के धीरे-धीरे उठने वाले घर्ष की ओर गया। प्रेयसी की 'चन्द्रिका की झंकार', 'तारिकाओं की तान' वगैरह कहना इसी प्रभावसाम्य का परिणाम है। रत्नावली दूर खले जाने पर निराला के 'तुलसीदास' की ओर भी मधुर लगने लगी। इस पर निराला कहते

हैं कि जिस तरह दूर की वान भीठी लगती है, उसी तरह प्रिया भी दूर जाकर मधुरतर प्रतीत होती है :

वह भाव हो गई दूर तान । इसलिए मधुर वह और तान ।

यहाँ उपमा की मार्मिकता इसी बात में है कि वह प्रभाव-साम्य पर आधारित है । प्रभाव-साम्य की विशेषता बतलाते हुए शुक्लजी कहते हैं कि “सिद्ध कवियों की दृष्टि ऐसे ही अप्रस्तुतों की ओर जाती है जो प्रस्तुत के समान ही सौन्दर्य, दीप्ति, कान्ति, कोमलता, प्रचंडता, भीषणता, उग्रता, उदासी, अवसाद, सिन्नता इत्यादि की भावना जगाते हैं ।”

प्रभाव-साम्य ही भागे चलकर प्रतीक-योजना करता है । इस तथ्य पर प्रकाश डालते हुए शुक्लजी भागे कहते हैं, “छायावाद बड़ी सहृदयता के साथ प्रभाव-साम्य पर ही विशेष लक्ष्य रखकर चला है । कहीं-कहीं तो बाहरी सादृश्य या साधर्म्य अत्यन्त अल्प या न रहने पर भी साम्य-तर प्रभाव-साम्य लेकर ही अप्रस्तुतों का सन्निवेश कर दिया जाता है । ऐसे अप्रस्तुत अधिकतर उपलक्षण के रूप या प्रतीकत्व होते हैं, जैसे सुख, भ्रान्त्य, प्रफुल्लता, जीवन-काल इत्यादि के स्थान पर उनके द्योतक ऊषा, प्रभात, मधुकाल; प्रिया के स्थान पर मुकुल; प्रेमी के स्थान पर मधुप; श्वेत या शुभ्र के स्थान पर कुद; रजत, माधुर्य के स्थान पर मधु; दीप्तिमान् या कान्तिमान् के स्थान पर स्वर्ण; विषाद या अवसाद के स्थान पर ग्रंथकार; धँधेरी रात या सन्ध्या की छाया, पतझड़, मानसिक प्रफुल्लता या शोभ के स्थान पर झझा, तूफान; भाव-तरंग के लिए झकाड़, भाव-प्रवाह ■ लिए सगीत या मुरली के स्वर इत्यादि ।”

इस तरह छायावाद ने औपम्य-विधान की एक नई परिपाटी स्थापित कर दी । छायावाद ने जो साम्य-तर प्रभाव-साम्य पर जोर दिया, उसका कारण उसकी अन्तर्दृष्टि-राशिनी वस्तुना-शक्ति है । कल्पना-जनित अन्तर्दृष्टि के ही द्वारा छायावाद दो भिन्न प्रतीत होने वाली वस्तुओं में निहित साम्य-तर साम्य का पता लगा लेता था । इस अन्तर्दृष्टि के द्वारा छायावादी कवि शरावर के बीच स्थित मूझ सम्बन्ध-मूत्रों की देखने में समर्थ था और अपनी विराट् औपम्य-योजना के द्वारा वह मनुष्य-मनुष्य के बीच तथा मनुष्य और प्रकृति के बीच सम्बन्ध स्थापित करने का महान् कार्य करता था ।

इस तथ्य को स्पष्ट करते हुए आचार्य शुक्ल कहते हैं : “साम्य का आरोप भी निस्सन्देह एक बड़ा विशाल मिद्धान्त लेकर काम में चला है । वह जगत् के अनन्त रूपों या व्यापारों के बीच फँसे हुए उन मोटे-महीन सम्बन्ध-मूत्रों की भलक-सी दिखाकर नर-सत्ता के भूषण का भाव दूर करता है, अस्तित्व सत्ता के एतत्त्व की भ्रान्त्यमयी भावना जगाकर हमारे हृदय का कण्ठ खोलता है । जब हम रमणी के मुख के साथ कमल, मिमि के साथ अवल्लि कलिका सामने पाने हैं तब हमें ऐसा अनुभव होता है कि एक ही सौन्दर्य-धारा से मनुष्य भी और पेड़-पौधे भी रूप-रंग प्राप्त करते हैं ।”

इससे जाहिर है कि साम्य का विधान ब्रिजने ही विराट् आधार पर प्रतिष्ठित होगा, हृदय में भी उतनी ही विराट् भावना का सम्मुदय होगा । यह कार्य गमय और विराट् वस्तुना वाले कवि ही कर सकते हैं । छायावादी कवियों ने यह कार्य अत्यन्त सरलता के साथ किया जब कि रीतिवादी कवि इसमें असमर्थ रहे । छायावादी कवि की उरमाधों

ने धरती और आकाश को एक कर दिया :

अवनि अम्बर की स्पृहती सीप में सरल मोती सा जलधि जब कांक्षा,
तैरते घन मृदुल हिम के पुत्र से ज्योत्स्ना के रजत-पारावार में।

यहाँ महादेवी जी ने अवनि और अम्बर की जो विशाल सीपी बना दिया थी उसमें अपार जलधि के सरल मोती की प्रतिष्ठा कर दी, वह छायावादी विराट् कल्पना का प्रमाण है। महादेवी जी को यह रूपक इतना प्रिय है कि थोड़े-से हेर-फेर के साथ इसे को उन्होंने एक और गीत में दोहराया है—

नीलम मरकत के सम्पुट हो जिनमें बनता जीवन मोती

नीलम आकाश और मरकत समुद्र, इन्हीं दोनों के बीच जीवन का मोती बनता है। यहाँ 'जीवन' शब्द द्रिष्ट है। समुद्र का जल ही बादल बनकर आकाश में उठता है और फिर वही समुद्र में बरसकर मोती की सृष्टि करता है। पंजी ने जब—

विहंगम सा बँठा गिरि पर सुरता है विशाल अम्बर

कहकर अम्बर के रूप में गिरि पर बैठे हुए विशाल विहंगम का चित्र कानियों के सामने रख दिया तो उसी विराट् कल्पना का परिचय मिला। इसी तरह—

असौड़िन अम्बुधि केनोन्नत कर शतशत फन

मुग्ध भुजगम सा, इगित पर करता नर्तन

भी दूसरी विराट् उपमा है, अम्बुधि के रूप में सँकड़ों फन उठाने हुए विशाल भुजंगम का चित्र।

और निराला तो अपने विराट् चित्रों के लिए प्रसिद्ध ही हैं। यहाँ केवल एक चित्र देना पर्याप्त होगा। मुझ के मँदान से राम लौट रहे हैं। उनकी जटा खुलकर बाहुओं, बस और पीठ पर फैल गई है और ज्योतिष्क नेत्र अमक रहे हैं। निराला राम के इस विराट् रूप की उपमा उस पहाड़ से देते हैं जिस पर राम का अन्धकार उत्तर चला है और त्रिशूल के ऊपर दूर दो तारिकाएँ अमक रही हैं :

बूढ़ जटा-मुकुट हो विपर्यस्त प्रतिलट से मुल

फैला पृष्ठ पर, बाहुओं पर, बस पर, बिपुल

उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैऋत्यकार,

अमकती दूर ताराएँ ज्यों हा बहों पार।

छायावादी अन्तर्दृष्टि ने यदि एक ओर विराट् उपमाओं की घोषणा की तो दूसरी ओर लघु-लघु अमूर्त उपमाओं का भी विधान किया। यान यह है कि छायावाद का दृष्टिकोण प्रमाणतः भाववादी था। इसलिए छायावादी कवि प्रायः मूर्त वस्तुओं को भी अमूर्त में उपमिन करते थे। मूर्त के लिए अमूर्त उपमाएँ पहले के कवियों ने भी दी हैं, स्वयं भार्गव-कवि ने अशोक-वन की सीता को एक पर एक कई अमूर्त उपमाओं में निरूपित किया है। हनुमान् ने विरह-विधुरा सीता को देखा तो ऐसा मानूँ हुआ जैसे शोक के सागर में दुःख की ऊँच उठी रही हो, सुविमलतंगी लमा हो। भवभूति ने भी सीता की उपमा विरह-व्यथा से दी है। किन्तु प्राचीन कवियों में इस तरह की अमूर्त उपमाएँ बहुत कम हैं। छायावादी कवियों की अपेक्षा प्राचीन कवियों की दृष्टि बहुत अधिक वास्तविक

थी। इसीलिए वे मूर्त की उपमा प्रायः मूर्त वस्तु से ही देते थे। इसके विपरीत अमूर्त उम-
माएँ देना छायावाद में साधारण बात हो गई थी।

छाया तो यूँ ही काफी सूक्ष्म वस्तु है, पर उसकी उपमाएँ देते हुए पतञ्जी कहते हैं :

भूद कल्पना सी कवियों की, अज्ञाता के विस्मय सी,

अविद्यों के गमोर हृदय-सी, बच्चों के तुलने मय सी।

इस सूक्ष्मता और अमूर्तता के बावजूद छायावादी कविता ने चित्रात्मकता की
रक्षा की अथवा चित्रात्मकता पर अधिक जोर दिया, यह कहना अधिक उचित होगा।

छायावादी कविता की चित्रमयता के पीछे छायावाद की सामाजिक चेतना का
सैद्धान्तिक आधार है और यह आधार है वैयक्तिकता। चित्र विशेष का होता है, किसी
एक का होता है। वह विशेष 'एक' चाहे कोई वस्तु हो अथवा व्यक्ति। सामान्य का
चित्र नहीं हो सकता। सामान्य सूक्ष्म (एम्बेड्डेड) चीज है इसलिए वह चित्र-रचना के
मूल-निष्ठान्त के विरुद्ध है। चित्र का आधार तो विशेष होता है, परन्तु उसका प्रभाव
'सामान्य' होता है।^१ चित्र विशेष के द्वारा सामान्य की अभिव्यक्ति करता है। छायावाद
जब सामान्यता के विपरीत वैयक्तिक वैशिष्ट्य का प्रवक्ता था, व्यक्तिवाद उसका बीज-
मन्त्र था। इसलिए वह सिद्धान्ततः चित्रमयता का पक्षपाती था।

जिस युग के कवियों में विशेष के प्रति ऐसा आग्रह न था, उनमें चित्रमयता भी
कम मिलेगी। द्विवेदी युग के कवि हर बात को सामान्य विचार के रूप में कहने के
आम्यस्त थे, जैसे—

महा ! ग्राम्य जीवन भी क्या है !

क्यों न इसे सबका मन चाहे ?

ऐसी दशा में उनके लिए चित्र-रचना का कार्य असम्भव था।

रीतिकाल के कवि भी प्राकृतिक वस्तुओं का नाम गिनाकर चला करते थे, क्योंकि
उनके युग की सामाजिक चेतना व्यक्ति को प्रधानता देने वाली न थी। उनके युग में
'विशेष' सब गया था, सर्वत्र जड़ सामान्यता का ही राज्य था। विशेषता तो वहाँ होनी
है जहाँ मौलिकता होती है और मौलिकता वहाँ आती है जहाँ व्यक्ति-विशेष को साहस के
साथ प्रयोग करने की छूट होनी है। लेकिन रीति-काल में तो मौलिकता की जगह रुढ़ि
का राज्य था। साहित्यिक प्रयोग की जगह रुढ़ियों के निर्वाह को सुरक्षित समझा जाता
था। इस तरह रुढ़ियों ने निविशेष सामान्यता की हिम-सीतल चादर सब पर उढ़ाकर
छोड़ दिया।

छायावादी कविता में चित्रात्मकता कितनी है यह स्वयं महादेवी जी ने अपने
गीतों के समानान्तर चित्र बनाकर प्रमाणित कर दिया। 'छरल मोनी से नयन भरे' कहते
ही हमारे सामने आँसुओं से भरी हुई दो आँखें आ जाती हैं। इसी तरह—

यह मंदिर का दोष इसे नीरब जतने दो।

छरलों से चिह्नित अलिन्द की भूमि सुनहली

प्रणत शिरों के एक तिहें घदन की देहलो

छायावाद के बारे में धालोचको का कहना है कि इस काव्य-शैली पर प्रतीकवाद की भी छाप थी । इस कथन की सत्यता परखना आवश्यक है । हर युग की कविता में कुछ-न-कुछ उपमान रुढ़ होकर प्रतीक बन जाते हैं । जैसे मध्ययुग की कविता में लजन सदावा मीन का नाम सेते ही घाँस का बोध होने लगता है । उपमानों की इस रुढ़ि के आधार पर कवियों ने स्वकाव्योक्ति का भवन खड़ा किया । अब तुलसीदास ने लिखा कि—

भरण पराग जलज भरि नौके । सतिहि नूप अहि सोम भ्रमो के ॥

तो बिना किनी उदमेय के ही कुछ तो प्रसंग से और कुछ इन रुढ़ उपमानों से सभी वाने स्पष्ट हो जाती हैं । हम समझ लेते हैं कि भरण पराग सिकूर है, जलज गोरी हृदेली है, अहि साँवली मुजा है, सति मुग है और भ्रमूत उस भुग का सावण्य है । इस तरह यहाँ मिथुन-दान की जिया की ओर संकेत किया गया है ।

जहाँ तक ऐसे प्रतीकों के प्रयोग का सम्बन्ध है, छायावाद ने भी कुछ नये उपमानों को प्रयोग की पुनरावृत्ति अथवा प्रसंगानुकूलता की सहायता से रुढ़ बनाने की चेष्टा की और इस तरह वे प्रतीक-रूप में ग्राह्य होने लगे । जैसे—

उपा का धा उर में आवास, मुकुल का मुख में मुकुल बिकास,
बोदबो का स्वभाव में भास, विचारो में बहवों के साँस ।

यहाँ उपा, मुकुल, चाँदनी आदि उपमानों के सचेतात्मक प्रयोग से स्पष्ट है कि कवि इनका प्रयोग प्रतीक-रूप में कर रहा है । ये अपने किनी विशिष्ट गुण या धर्म की ओर लालंगिक संकेत कर रहे हैं । आरम्भ में ऐसे प्रतीकों को समझने में कठिनाई हुई, क्योंकि इनकी कोई परम्परा न थी । धीरे-धीरे युग की सामान्य भावधारा तथा सामाजिक चेतना के द्वारा ऐसा वातावरण बन गया कि वह प्रतीक सामान्य लोगों के राग-बोध के भ्रम बन गये । इस तरह छायावाद में नये प्रतीकों की मृष्टि की अर्थात् पूर्वपरिचित वस्तुओं में नवीन पर्यवस्था भर दी, उन्हें पूर्वप्रचलित अर्थ में से विशेष अर्थ के लिए रुढ़ कर दिया ।

इसने भी आगे बढ़कर छायावादी कवियों ने कभी-कभी व्यञ्जनागर्भी प्रतीकों का प्रयोग किया । ऐसा प्रायः वही हुआ है जहाँ किसी रहस्यमय सत्ता की ओर संकेत है । जहाँ कोई वस्तु अपने सामान्य उपलक्षण का तिरस्कार करके अथवा उमसे भागे बड़कर अपने से अत्यन्त प्रतीत होती हुई किसी अन्य वस्तु की ओर संकेत करती है, वहाँ उसे व्यञ्जनागर्भी प्रतीक समझना चाहिए । ऐसी प्रतीक-व्यञ्जना में छायावाद की रहस्यमयता का हाथ है । छायावादी कवियों की जिज्ञासु वृत्ति को प्रकृति में प्रायः किसी अन्य मन्ता का लोभ मिलता था । उस मन्ता को ठीक-ठीक न देख पाने के कारण उसे वे 'रहस्य' समझने लगे । उनकी कल्पना-शक्ति इतनी दूर तक तो जाती थी कि इन प्रस्तुत वस्तुओं से परे कोई और मन्ता है, परन्तु वह मन्ता क्या है इसका रूप-निरूपण छायावादी कल्पना के बूते का न था । उस रहस्यात्मक मन्ता के आकर्षण, चारता और प्रियता से प्रभावित होकर मानव-हृदय ने उस पर मानवीय रूप का आरोप कर डाला । उसके प्रति कवि का आकर्षण इतना अधिक था और इन आकर्षण में उसे एक विशेष प्रकार के आभ्यन्तर रागात्मक सम्बन्ध का अनुभव होता था कि उसे प्रियतम अथवा प्रिया का पद दे दिया ।

इस विराट् कल्पना के कारण छायावादियों ने यह मान लिया कि आकर्षण पर-अवर

प्रकृति सपना दृश्य बगन् एक प्रतीक है। यह सपनी अनिता और लज्जा में अविभक्त। विशेष सत्ता की ओर सचेत करता है। दृश्य में परे यह अदृश्य की ध्वनि करना है, अज्ञात की सूचना देना है। जब यह चगचर ही एक प्रतीक है तो इसकी एक-एक कला में प्रतीक होने में क्या संदेह ? कल्पना की इस स्थिति में प्रतीकवाद की प्रविष्टा होती। इसलिये दार्शनिक दृष्टि में प्रतीकवाद और रहस्यवाद का अभिन्न सम्बन्ध है।

छायावाद की रहस्य-कल्पना ने उस प्रियतम के रूप और उसने धरने मन्त्र की अभिव्यक्ति अनेक प्रचलित-अप्रचलित प्रतीकों में की। जैसे उस सज्जन प्रियतम रहस्यात्मकता के लिए प्रायः आवरणवाले प्रतीकों का प्रयोग किया गया। महादेवी की दृष्टि में—

रजत रश्मियों की छाया में घूमित घन-सा वह भाता ।

और कभी-कभी

कदलामय की भाता है तम के परबे में भाता ।

यही नहीं कि वह 'छाया में' भाता है, बल्कि स्वयं भी 'घूमित घन-सा' है। प्रसाद का यह कहना है कि उनका प्रिय एक तो गोधूली के घुंघलके में भाता है और दूसरे मुख पर धूप डालकर। परन्तु उन्हें संतोष है कि आँख में दीप लिए भाता है, इसलिए उस भीतरी प्रकाश में आवरण के बावजूद कुछ-न-कुछ मुख का आभास मिल ही जाता है। यह बोझ सा छिपना और थोड़ा-सा दिखना महादेवी के ही प्रिय-जैसा है। उनका भी धूमिल 'रश्मियों की छाया में' भाते के कारण कुछ-न-कुछ दिख ही जाता है। प्रसाद कहते हैं—

शशि कुल पर घुंघट डाले संचल में दीप छिपाए,
जीवन की गोधूली में कौतूहल से तुम आए ।

जितना छिपकर वह भाता है, उतना ही छिपकर उसने मिलन भी होता है। इस प्रच्छन्न मिलन को छायावादी कवियों ने प्रायः 'स्वप्न-मिलन' के प्रतीक से दिखाया है। महादेवी के यहाँ 'वह सपना बन-बन जाता।' प्रसाद ने इसके लिए सूखी कवियों के 'मर' प्रतीक को अपनाया है। उनका प्रिय बेहोशी की दशा में भाता है क्यथा कभी-कभी स्वयं ही नया बनकर भाता है: 'मादकता से आए तुम' परन्तु ध्यान देने की बात है कि छायावाद में रहस्य-प्रतीक बहुत थोड़े हैं। ऐसी प्रतीकवादी रचनाएँ छायावाद में बहुत कम हुई हैं। बिल्कुल ऐसी रचनाएँ की हैं उनमें प्रसादजी के प्रतीक अन्य अप्रस्तुत-विधानों की ही तरह प्रायः बड़े और शुक्ल जी के शब्दों में, साम्प्रदायिक हैं। अन्य कवियों के प्रतीक भरसक नये हैं।

छद्म-योजना

वाक्य छद्म की इकाई है। यह हो जाहे पड़—सभी में एक प्रकार का छंद होता है और वह छद्म वाक्य की गति और यति में निहित रहता है। वाक्य की गति और यति में एक लय ध्वनि होती है और इस लय का तार बक्ता के हृदय में होता है। हृदय के स्तर में ही वाक्य की लय निर्धारित होती है। इसलिए छायावादी कवि के अति हृदय-स्पर्श ने वाक्य-विन्यास की प्रभावित किया, उन्हीं ने वाक्य-विन्यास के माध्यम ने संश्लेषण का भी निश्चय किया। छायावाद का यह हृदय-स्पर्शन मुख्यतः प्रतीक-भाषना की। छायावादी

छंदों में से अधिकतर का निश्चय प्रगीत-भावना ने किया ।

खड़ीबोली की प्रवृत्ति के अनुकूल कौन-से छंद हैं, इनकी समस्या पूर्ववर्ती कवियों ने काफी वाद-विवाद तथा प्रयोग के बाद बहुत कुछ हल कर दी थी। द्विवेदी-युग से पहले भारतेन्दु-युग में ही इसका निर्णय एक हद तक हो गया था कि उर्दू कविता में प्रचलित फारसी के छंद हिन्दी के संस्कार के अनुकूल नहीं हैं। यद्यपि फारसी बहर में उसके बाद भी कई कविनाएँ लिखी गईं और प्रसाद जी ने—

विमल हनु को विशाल किरणें प्रकाश तैरा बता रही हैं ।

तथा

न देखना उस क्षतीत स्मृति के सिखे हुए घोन तार कोकिल ।

आदि कई सुन्दर कविताएँ फारसी बहर में लिखी, फिर भी हिन्दी-कवियों ने सामान्य रूप से इन हिन्दी-संस्कार के विपरीत मानकर नहीं अपनाया ।

जहाँ तक कवित्त-मईयो में खड़ीबोली की कविता लिखने का सवाल है—द्विवेदी-युग के गोपालधरण सिंह, हितैषी आदि द्वारा खड़ीबोली में ललित सर्वेय और घनाक्षरी सिखे जाने के बावजूद यह मान लिया गया था कि ये छंद अपने पुराने रूप में प्राधुनिक भावों को अनुकूल नहीं हैं। श्रीधर पाठक ने १५ जनवरी, १८८८ के 'हिन्दोस्तान' में लिखा कि 'घनाक्षरी, सर्वेया इत्यादि के अनिरिक्त घनेको छंद ऐसे हैं कि जिनमें खड़ीबोली की कविता बिना कठिनाई और बड़ी मुशर्राई के साथ आ सकती है।'।

स्वयं भारतेन्दु ने भी उन दिनों फारसी छंदों तथा घनाक्षरी-सर्वेया के प्रतिरिक्त एक शोक-प्रचलित छंद में पद्य-प्रयोग किया था, जिसकी एक द्विपदी इस प्रकार है—

सौम्य सबरे पद्मी सब क्या करते हैं पुष्ट तैरा है ।

हम सब इक बिन उड़ जायेंगे यह दिन बार बसेरा है ।

घनाक्षरी-सर्वेया तथा फारसी छंदों से बचने के लिए आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने सन्स्कृत के वर्णवृत्तों को पुनर्जीवित करने की कोशिश की और उस पुनरुत्थान-युग में अनेक कवियों ने उनका साथ दिया। उस्ताह में आकर पं० प्रयोगप्रामिह उपाध्याय ने पूरा 'प्रिय-प्रवास' सन्स्कृत के वर्ण-वृत्तों में लिख डाला। फिर भी उम्मी प्रयोगशालीन सभ्यता में कवियों ने स्वीकार कर लिया कि हिन्दी में सन्स्कृत के वर्ण-वृत्तों का पुनरुत्थान धनमय और अव्यक्त है। आचार्य शुक्ल-जी ने इस प्राचीन कवि का विरोध किया।

अब कवियों के सामने एक ही रास्ता रह गया। यह रास्ता उन छंदों का था जिनमें भारतेन्दु ने 'प्रयोग' किया था और श्रीधर पाठक ने उन निवृण्य में जिनकी पचा भी तथा गबता भी थी। श्रीधर पाठक के 'ऐकान्तबामो योगी', 'जगन-न्याय-नार' आदि की सफलता ने प्राधुनिक हिन्दी-कविता के छंद-यथ का द्वार खोल दिया। लोगों ने अनुभव किया कि मूढ़ नय मही है और इनी को प्रसन्न करना हमारा कर्तव्य है।

श्रीधर पाठक के इन तत्विज छंदों का आदि-श्रोत्र उत्पत्तीन शोरप्रचलित साध-नियों में था, इसे शरी लोग जानते हैं। श्रीधर पाठक ने रचना-निष्ठ के द्वारा रिक्तता दिया कि कविता के छंदों का श्रोत्र श्रोत-कठ है। सन्स्कृत, फारसी तथा चीनरातीन छंदों को पुनर्जीवित करने का प्रयत्न व्यर्थ है। प्राचीन छंदों के शक्ति में प्राधुनिक भावनाएँ 'फिट'

नहीं हो सकती । आधुनिक भावनाओं की नवीनता की धीर ध्यान न देकर उनको पुराने छन्दों में कसने पर असफलता ही मिलेगी । स्वयं सत-भक्ति-काल के कवियों ने लीर-कंठ में उठने वाले गीतो के आधार पर ही अपनी कविता का छन्द-विधान किया था ।

श्रीधर पाठक और रामनरेश त्रिपाठी के पथ पर चलने हुए छायावादी कवियों ने लोक-प्रचलित स्वरों को ही अपने छन्दों का आधार बनाया, परन्तु उन लोक-प्रचलित छन्दों को इतना परिष्कृत कर दिया कि अब उनका मूल स्वर ही दुष्कर है । पन्न, प्रमाद, निराला और महादेवी ने जो तमि-इक्कीस मात्राओं वाला छन्द थोड़े-बहुत धनुर के माद अधिकारण लिखा है, वह वही तो लावनी के नववीक है और वही छाया-नवगा है । पन्नाजी ने जिस छन्द में—

सुरपति के हम ही हैं समुचर अगदशर के भी सत्सर
वाली 'बादन' कविता लिखी है तब, प्रमाद जी ने 'कामायनी' में—

हिमविर के उत्सुंग शिपर पर बंठ जिला की शीतल छाह
लिखा है और निराला जी ने 'नीचे उग पर द्यामा' में जो—

पूने पूस गुरभि-व्याकुल-धति वृज रहे हैं धारों और
दिगा है और महादेवी जी ने जो—

निदरासों का मोड़ निदा का कम काता जब शयनागार
लिखा है, उन सब के मूल में लोकप्रचलित छाया का ही छन्द है । यदि हमें मोड़ (११०-१२०) लकी का पुराना छन्द कहकर यह मित्र करना चाहे कि यह भी तो छायावाद में प्राचीन का ही पुनरुद्धार है, तो उसकी सहा के समाधान के लिए यहाँ केबा इना ही मनेन करना पर्याप्त होगा कि प्रायः अधिकांश विद्वान् प्रायः छाया की प्राचीनता में संदेह करते हैं और कुछ विद्वानों का तो दृढ़ विश्वास है कि छाया एकदम १९वीं शती की साधु-निर्गमना है । यह छन्द लीर-कंठ में जब आया वह तो कहना कठिन है, लेकिन निमित्त काय की देगने हुए साधुम होता है कि सबसे बड़े लोक कवि लुगरी को इस छन्द का पता न था । यदि उग गन्ध लां-कंठ में यह छन्द होता तो मोहर, नरगू, धरई लिखने वाला कवि इसे छोड़ देता—यह बात क्याग के बाहर की साधुम शरी है । बीने लिख लगीं इसे मध्यपूर्व में 'बीने' छन्द बनाने हैं, परन्तु लिखन-साधन में यह 'बीने' छन्द बर धारा—यह भी अनुमान का विषय है । क्या यह समभव नहीं है कि साधुम व रगता गमाता 'साधुम' व बाद उसे देगदर हुआ हो ? जो हा प्रयोग और प्रचलन की दृष्टि में यह छन्द साधुम है । मध्यपूर्व में इस छन्द का प्रयोग प्रायः नहीं मिलता, जबकि छायावादी कविता में इससे बहुतना है ।

छायावादका अनुसार छायावादी कवियों ने इसमें काट-छाँट, मोड़ मरोड़ करके इसकी संशोधन बना दिया । पुरी 'कामायनी' में इसी के संशोधन है । 'शिराग' में ३१ मात्राओं का मरवन्त लुग काया छन्द है तो उसमें से संशोधन लुग काया कम करके 'लुग' में तीन मात्राओं का छन्द रच दिया गया है, जैसे—

उषा लुगने लीर कमकी लय लगी ली उल्लिख हूँ ।

यदि 'लुग' के बाद एक मात्रा का 'न' जोड़ दीजिये तो चिन्ता का छन्द बन जाय । 'लुग' में

का भी यही छन्द है और इसी के आदि तथा अन्त में मात्रा-भेद द्वारा तीस मात्राओं का ही एक छन्द 'स्वप्न' में अपनाया गया है, जैसे—

संध्या अरण्य जलज केसर से अत्र तक मन थी बहलाती ।

लेकिन 'स्वप्न' में प्रायः 'आया' वाले छन्द की ही उद्धरणों हो गई हैं । 'एकातवासी योगी' के—

सुनिष्ट भाटसई बनवासी दयाशील है बंरागी ।

के साथ इसे बिनाकर देखें त पता चयेगा कि यह भी 'लावनी' है । इसी में दो मात्राएँ और जोड़ कर 'रहस्य' सगं के छन्द रचे गए हैं जैसे—

अर्धं वेश उस भोल तमस में स्तब्ध हो रही अचल हिमानी ।

'धडा' और 'काम' अथवा 'सगजा' सगं के छन्द बत्तीस मात्राओं के हैं और वे भी मूलतः इसी पर आधारित हैं । इन तीनों सगों तथा इड़ा सगं के छन्द की लय एक-सी है । इनके उदाहरण क्रमशः इस प्रकार हैं—

१. शौन तुम संसृति जलनिधि तीर तरंगों से फँको मल्लि एक ? (धडा)

२. मधुमय वसंत जीवन वन के बह अंतरिक्ष की सहरोँ में । (काम)

३. कोमल किसलय के अंचल में नगहों कसिका उग्यो छिपती सी । (सगजा)

४. भंभा प्रवाह सा निकला यह जीवन विसृष्ट महा-सबीर । (इड़ा)

इसी तरह पन्त-जी की अधिकांश कविताओं में 'लावनी' छन्द के ही भेदोपभेद मिलते हैं । 'प्रथम रश्मि', 'छाया', 'बादल', 'अनग', 'वात्सापन', 'स्वप्न', 'अपसर' आदिको छन्द वस्तुतः लावनी ही है । इनमें से प्रत्येक कविता का एक-एक पद लेकर श्रीधर पाठक के 'एकान्त-वासी योगी' से मिलाने पर इस तथ्य की पुष्टि हो जाएगी और सब पूछिए तो इस छन्द के अलावा पन्तजी के पास और कोई छन्द है भी नहीं । निरालाजी ने 'यमुना के प्रति' इसी लावनी छन्द में लिखा है । तुकान्त कभी गुंथ वर्ण से होता है और कभी लघु से ।

'लावनी' के अतिरिक्त भागे चलकर कुछ और भी लोक-प्रचलित गीत छायावाद में अपनाये गये । महादेवीजी ने सोलह मात्राओं वाले चरण के एक गीत को अपनाकर उसके एक चरण को टेक और उसके द्विगुणित रूप की अन्तरा बनाकर बहुत-से गीत लिखे जो हिन्दी में काफी लोकप्रिय हुए । इस छन्द का आरम्भ सम्भवतः 'रश्मि' से ही हुआ है, उदाहरण के लिए—

कौन तुम मेरे हृदय में ?

कौन मेरी कसक में नित मधुरता भरता अलसित ?

कौन प्यासे लोचनों में घुमड़ धिर भरता अपरिचित ?

स्वयं स्वप्नों का चितेरा नौद के सूने निलय में ।

तर्ह-तर्ह के लोक-गीत अपनाने तथा छन्द-प्रयोग करने में निरालाजी सबसे भागे रहे हैं । छायावादी कवियों में इन्हें छन्दोगुरु कहा जा सकता है । लोकगीत के उदाहरण के लिए 'अनामिका' का 'अपराजिता' शीर्षक गीत द्रष्टव्य है—

सिल नीतिमा की रहे स्नेह से भर

जग कर नयी ज्योति उतरो घरा पर

रग से भरी हूँ, हरी हो ज्यों हर
 तर की तटस्थ-तान घालें :
 परी नागरी की—
 हारों नहीं, देख घाँवों ।

इस तरह छायावाद की मुख्य छन्द-प्रवृत्ति को देखने में पता चलता है कि इसका प्रेरणा-स्रोत लोक-जीवन है और उसी से बहुत कुछ उपकरण लेकर छायावादी कवियों ने तरह-तरह के छन्द गढ़े ।

परन्तु जैसा कि सर्वविदित है, पुनरुत्थान-भावना से छायावाद का पिंड नहीं छूट सकता था । इसलिए मध्ययुग के अनेक हिन्दी-छन्दों को भी छायावादी कवियों ने पुनर्जीवित किया । 'रोला' अथवा 'काव्य' मध्ययुग का ऐसा ही छन्द है जो तब से लेकर आधुनिक युग तक काफी लोक-प्रिय रहा । ब्रजभाषा-कवि 'रत्नाकर'-जी ने तो सारा 'गंगावनरण' रोला में लिखा ही, श्रीधर पाठक भी 'ऊँड़ ग्राम' को 'रोला' में बौध गए । पन्तुजी की 'रोला' इतना प्रिय रहा कि 'उच्छ्वास' में एक 'रोला' फूटा तो 'परिवर्तन' में उसकी नई लग गई । 'उच्छ्वास' में

गरज गगन के गान । गरज गम्भीर स्वरोँ में
 निकला, तो 'परिवर्तन' में

सख अलक्षित करण मृन्हारे बिह्व निरन्तर ।

प्रसादजी भी 'कामायनी' को भाव, भाषा, छन्द सभी तरह से छायावाद का प्रति-निधि काव्य बनाने के प्रयत्न में उसके अंतर्गत 'रोला' को स्थान देना न भूल सके । 'सपन' सर्ग पूरा-का-पूरा 'रोला' में है—

भट्ठा का या स्वप्न किन्तु वह स्वप्न बना था ।

छायावादी कवियों ने 'रोला' को पुनर्जीवित करके उसके 'काव्य' नाम को सार्पक कर दिया । आगे 'निराला' ने भी 'संनिद' के लिए उसी छन्द को अपनाया ।

मध्ययुग के अन्य छन्द भी छायावाद में फिर से झिलाये गये । इनमें हपनाला, सखी, राधिका, पीयूषवर्ष, प्लवगम, अरिहल आदि के नाम उल्लेखनीय हैं । प्रसाद का 'पानू' सखी छन्द में है और 'कामायनी' का 'आनन्द' सर्ग भी उसी में है । परन्तु इन दोनों की तुलना से स्पष्ट हो जाता है कि यह छन्द करण रस के लिए ही उपयुक्त है, आनन्द की अभिव्यंजना में यह असफल हो गया है । महादेवी जी ने 'नीहार' और 'रसिध' में इस छन्द के कुछ गीत लिखे हैं । लेकिन 'सखी' छन्द को जो सिद्धि 'भाँसू' के

रो-रोकर सिसक-सिसककर कहता मैं करण कहानी
 में मिली है, वह महादेवी को न तो

रजनी ओढ़े जातो थी भिलमिल तारों की जाली
 में मिली है और न

चिर लुप्ति कामनाओं का कर जाती निष्कल जीवन ।

में । वस्तुतः इस छन्द के लिए व्यथा के जिस भावुक उद्गार की आवश्यकता है, उसका निर्वाह 'भाँसू' (प्रथम संस्करण) में हुआ है, वह महादेवीजी की बौद्धिक दुःतानुभूति में

दुर्लभ है। यह छन्द मुक्ति के लिए नहीं, रदन के लिए है।

इसी तरह 'रूपमाना' का बहुत गरुन निर्वाह प्रमादजी ने 'वामायनी' के 'वामना' सर्ग में दिया है। इसी छन्द में उन्होंने 'मदिर माधव मामिनी का धीर पर-विन्यास' दिखलाया है।

'प्रथि' में 'राधिका' छन्द की मजीब कर दिया गया है। हिन्दी-बहिना में पहली बार हम छन्द की मजबूत और मजबूत चरित्रों को प्राप्त हुआ। छन्द यह अन्यत्र छन्द है, इसलिए हमका प्रयोग बहुत कम क्या किसी ने नहीं किया है। 'इन्दु पर, उम इन्दु-मुग पर भाव ही' में जो शिखरों की मय है, उसे संभावना साधारण बड़ का काम नहीं हो सकता।

इन पुराने छन्दों को पुनर्जीवित करने में भी छायावाद का करना वैशिष्ट्य स्पष्ट रूप में दिखाई पड़ जाता है। छायावाद के भावुक कवि केन्द्रावली की भीति तरह-तरह के छन्दों के समूह में बंधन करने के लिए छन्द-रचना नहीं कर रहे थे। उनकी भावुकता पर भी अपना काम कर रही थी। उन्होंने बृहद् विन्यास-छन्द में अपनी रचित के अनुसार कुछ छन्दों का चुनाव किया और फिर उनकी मय में निहित भाव का पता लगाकर उपयुक्त भाव के लिए उपयुक्त छन्द का प्रयोग किया। छन्द का कार्य उनके लिए केवल माया, मृग, मणि आदि न था। उन्होंने विन्यास के व्याकरण को अपने भावों से रंग कर मजीब काध्य-सजीव बना दिया।

'पल्लव' की भूमिका में कुछ छन्दों की मय में निहित भावों पर प्रकाश डालने का पन्नाजी विन्यास है कि धीरुधरचंद्र, रूपमाना, मगी और पल्लव छन्द में करता है, सोना में बरमाना नामों का कथनाद, रूपमाना में कथन की मयगत, राधिका में बीजा-प्रियता, अरिन्द में निर्मणि की मयगत और बीजाई में बार-बार-बार है। इसी विचार-पथ पर आगे बढ़ते हुए पन्नाजी ने 'उत्तरावली', 'अग्नि' और 'परिचरन' में भाव-मय के अनुसार छन्द-मय और भाव प्रवाह के अनुसार बरमाना का आकार परिवर्तित किया। उत्तरावली के आरम्भ में ही भावानुसार मय और बरमाना के आधार का परिवर्तन देगा जा सकता है—

सिंहवते, अरिन्द नामसे

बार बार नामसे उत्तरावली

मरन, अरिन्द उत्तरावली ।

अपने नाम के चरित्रों में

(गीतक दोष दो चरित्रों में)

मेरे अग्नि मृग, बंजल अरिन्द मेघ-मा

आरिन्द नामसे बार बार आरिन्द !—

मृगकी मृग नामसे — यह चरित्रों का प्रकाश ।

मय की दृष्टि में इस कथनाद में अरिन्द नामसे अग्नि के मय रूप दिखल मय का मयगत किया गया है। इस मय-अरिन्द के रूप में यह चरित्र नामसे अग्नि की ही कि निर्मिति नामसे के रूप में नामों और मृगान्त्रों की आरिन्दों के मय में किसी आरिन्द की बनी बनी नामसे । इस नामसे आरिन्द में अरिन्द नामसे नहीं होगी और यह अग्नि नामसे अरिन्द के नामसे

ही गम रहते हैं, उसी तरह एक भाव की कविता के अन्तर्गत तब और चरणों में भी परिवर्तन होने रहना चाहिए ।

इसी स्वच्छन्द-भाव की तर्क-संगत परिणति मुक्त-छन्द है। अर्थ की दृष्टि में 'मुक्त-छन्द' शब्द के भीतर स्वतन्त्राचार्य है। छन्द का अर्थ ही है बधन, फिर 'मुक्त-बंधन' क्या अर्थ ? यदि उसमें बधन है तो फिर वह मुक्त कैसे है ? इसीलिए कुछ लोग इसका अर्थ किया है, छन्द में मुक्ति। उनके अनुसार 'मुक्त-छन्द' वह है जिसमें कोई छन्द हो न हो। लेकिन इस तरह की बातें वे ही कहते हैं जिनका संगीत-बोध कुट्टित होता है। वस्तुतः 'मुक्त-छन्द' की कविता पढ़ने से किसी-न-किसी तब का बोध तो होता ही है। हमारे यह पता चलता है कि मुक्त-छन्द में तब तो है परन्तु उसमें तुरन्त नहीं है और उसमें सभी चरण सम नहीं हैं। इसका अर्थ यह है कि मुक्त-छन्द में छन्द के बाह्य आकार तो नहीं हैं, परन्तु इसकी 'तब' अवश्य है। इस तरह मुक्त-छन्द छन्द के बाह्य आकार से तो मुक्त होता है परन्तु उसकी तब में बंधा रहना है। छन्द के बाह्य आकार से मुक्त वह इसलिए होता ही है कि छन्द की आत्मा का अधिक में अधिक मुक्त विकास कर ले। अतः 'मुक्त-छन्द' का अर्थ है छन्द-रूढ़ि में मुक्ति, छन्द-भाव में मुक्ति नहीं। इस तरह 'मुक्त-छन्द' शब्द में विरोधाभास है, साम्यविक्रम अन्तर्विरोध नहीं।

हिन्दी में मुक्त-छन्द के प्रवर्तक निराला-जी के मुक्त-छन्दों में इसी आदर्श का पालन दिखाई पड़ता है। उनकी पहली कविता तथा हिन्दी की पहले मुक्त-छन्द 'पुत्री' का कवी, में छन्द की रुढ़ियों में मुक्ति तथा आत्मा की रक्षा का आदर्श देखा जा सकता है—

विजय-वन-वस्त्रों पर

सोनी की सुहागरी

स्नेह-स्वप्न-मान-समस्त-बासल-तनु-तरणी

जुड़ी की कसी

दृग बाव डिए, निधिल पसीत में ।

इस छन्द की तब घनाक्षरी की है। परन्तु इसके चरण विराम हैं और तब भी नहीं है। मुक्त दृष्टि इसी बात में है कि भावावेश के अनुकूल इसके चरणों का विस्तार और संक्षेप किया गया है, मात्र ही घनाक्षरी की तरह यह घाट ही चरणों में समाप्त नहीं हो जाता। जब तब इसका भाव-प्रवाह समाप्त नहीं होता जब तक इसका तब-प्रवाह भी बहता रहा जाता है। पुराना कवि इसी कविता को सम्भवतः तीन या चार घनाक्षरियों में लिखा।

सवाल यह है कि यदि इस कविता को चार सुहाग घनाक्षरियों में लिख दिया जाता तो इसमें क्या कमो या जाती ? इस सवाल का ठीक-ठीक उत्तर तो बताना नहीं के बाद ही दिया जा सकता है, परन्तु अनुमान के सहारे इसका तो क्या हो जा सकता है कि अक्षर-अक्षर घनाक्षरियों में इस कविता को लिखने पर सबसे पहले इसके भाव-प्रवाह की अविनिमयता हो जाती। परन्तु इसमें भी अक्षर-संगत यह हो-नहीं हो सकता है कि अक्षर-संगत में इसमें स्थान-स्थान पर बाध हुए भावों की सति का विरोध नहीं हो जाता। बंधन के अर्थ-व्यवस्था के लिए निराला ने जो दृष्टि दी है कि

फिर क्या ? पवन
उपवन-सर-सरित गहन-गिरि-कानन
कज-सता-पुंजों को पारवर
पहुँचा ।

उने घाट-घाट वर्षों की यति वाले सोलह वर्षों के एक चरण घोर धाठ-सान की यति वाले पन्द्रह वर्षों के दूसरे चरण की नयी तुली सीमा में कैसे व्यक्त किया जा सकता है । 'उपवन-सर-सरित गहन गिरि कानन' जैसे सनह वर्षों वाले भाव को घनाभरी में एक जगह कैसे रखा जाना ? फिर उसके बाद वाले 'कुत्र-लता-पुत्रों को पारवर' बारह वर्षों के लिए घनाभरी के मोलह या पन्द्रह वर्ष वाले निश्चित चरण को छोटा कैसे किया जाना ?

तात्पर्य यह कि छायावाद ने मुक्त-छन्द का जो प्रचलन किया, वह भावम्बच्छन्दना की आवश्यकता से प्रेरित होकर । तुषों से छन्द की मुक्ति को द्वियेदीपुग से ही प्रारम्भ हो गई थी लेकिन पूर्ण मुक्ति का कार्य बहुत बाकी था और उसे छायावाद के 'निराला' ने पूरा कर दिया । घनाभरी की तरह अन्य पुराने-नये छन्दों को भी निगला ने छुड़-मुचन करके मुक्त-छन्द नाम से खालू कर दिया । जो स्वयं मुक्त होना है, वही दूसरों की मुक्त कर सकता है । छन्दों की मुक्ति 'निराला' जैसे ही मुक्त-पुरुष के हाथ संभव थी । वान यह है कि जब तक चरण स्वच्छन्द न रहे, नूपुर से मनमाना मुर कैसे निकलेगा ? निगला के ही शब्दों में—

नूपुर के स्वर मग्न रहे
जब न चरण स्वच्छन्द रहे ।

यही नहीं, शब्द २८ में ही उन्होंने प्रगल्भ भाव से कविता के सम्मुख केवल एक चाह प्रकट की थी—

अपेक्षिक इस हृदय-कमल में था तू
त्रिये ! छोड़कर बन्धनमय छन्दों की छोटी राह ।

मुक्त-छन्दों की रचना में एक घोर भी कारण महायकृ हृषा । छापे की मशीन का जाने से आधुनिक कविता ध्वज की जगह पाद्य हो गई । इस युग में कविता को पत्रकर समास्वादन करने का अवसर मिला । चलनः कवि ने भी इस सुविधा से लाभ उठाकर अपने भावों की ठीक-ठीक अभिव्यक्ति के लिए कविता के चरणों को इधर-उधर हटाने, विराम-चिह्नों के प्रयोग करने और कोष्ठछे आदि की महायना लेने की धोर राशि दिखाई । आधुनिक युग की कविता में (विशेषतः छायावाद-युग में) विराम-चिह्न, कोष्ठक तथा मुद्रणविधि छन्द का धन बन गई । इन सभी दृष्ट-विधियों के साथ छाया-वादी कवियों का भावात्मक सम्बन्ध स्थापित हो गया था, इनके द्वारा उनके मन में विशेष प्रकार के भावविन जगने से और इसलिए पाठक के मन में वैसे ही भाव-विन जगाने के लिए वे इन विधियों और विधियों का सहारा लेते थे ।

तात्पर्य यह कि छायावाद की छन्द-रचना में भावावेय का बहुत बड़ा योग था । रगी बार को दूसरे छन्दों में प्रतीतारमयता का प्रभाव बड़ा जाना है । इसका प्रत्यक्ष छन्द के अनुसार भावों को ढालने की जगह भाव के अनुसार छन्द को ढालना । यदि

भाव-शृंगला लम्बी है, तो छन्द-योजना भी उगी के अनुसार फैलती चली गई। और यदि भाव-शृंगला छोटी है, तो उगी छन्द में एक छोटी रचना बिल उठी, जिसे प्रायः गीत कहा जाता है। कुछ लोगों की धारणा है कि गीत वह है जिसमें टेक और घंटा हो। यदि ऐसा है, तब तो 'वामायनी' के इडा सर्ग में जो टेक वाले पद मिले गए हैं वे सभी गीत हैं। लेकिन जिनके पास थोड़ी-सी भी समझ है, वे जानते हैं कि 'इडा' के पद गीत नहीं हैं। अपने आप में पूर्ण होने हुए भी वे पद परस्पर साक्षात् और एक लम्बी भाव-शृंगला की कड़ियाँ हैं।

बिना टेक और अन्तरा के ही पन्तजी के 'तच्छ्वाम' और 'धामू' में कई गीत पिरोये गए हैं। टेक और अन्तरा तो गेयता के अनुरोध से कुछ बाद में लाये गये। इसी-लिए जिसे आजकल गीत कहा जाता है, वे छायावाद की आरम्भिक कविताओं में कम मिलते हैं। गीतों के रूप का विकास छायावाद में किम तरह हुआ, इसे देखना हो तो महादेवी जी के 'नीहार' से लेकर 'नीरजा' तक के विकास को सामने रख लें। 'नीहार' का निदा भी धीरे-धीरे राकेश चाँदनी में जब झलकें लोल

वाली कविता भी प्रगीत ही है और छोटे-छोटे पादों में विभाजित 'नीरजा' का

विरह का जलजात जोड़न, विरह का जलजात

भी गीत ही है, और आगे चलकर 'सान्ध्यगीत' में महादेवीजी ने जो

मैं नीर मरी दुख की बदली

वाला गीत लिखा है, वह भी गीत ही है। अन्तर केवल उनके रूप-विन्यास का है, प्रगीत की आत्मा भावावेग तथा प्रभावान्विति उन सबमें समान भाव से मिलती है। निःसन्देह छायावाद में गीत का रूप-संस्कार करने में महादेवीजी का कार्य सबसे अधिक महत्वपूर्ण है।

गीत तो निराला ने भी लिखे हैं और 'गीतिका' उनके सौ गीतों का संग्रह है। परन्तु 'गीतिका' के अधिकांश गीत संगीत को ध्यान में रखकर लिखे जाने के कारण प्रगीत के गौरवपूर्ण पद से हटकर संगीत के आनन पर चले गए हैं। इस दृष्टि से महादेवी के गीत अधिक सफल, 'लिरिक' अथवा प्रगीत हैं।

प्रगीत और गीत में थोड़ा अन्तर तो करना ही चाहिए। वस्तुतः बार-बार छः छः या आठ-आठ चरणों के पुराने मुक्तको से अनिश्चित चरणों वाली मुक्तक कविता को प्रलगने के लिए 'प्रगीत' अथवा 'लिरिक' शब्द का प्रयोग किया गया था। छायावाद के आलोचकों ने सम्भवतः 'प्रगीत' शब्द का प्रयोग छायावाद की उन तमाम कविताओं के लिए किया जो मुक्तक हैं। उन्हें 'मुक्तक' न कहकर 'प्रगीत-मुक्तक' इसलिए कहा गया कि वे अपने भाव और रूप में मध्ययुगीन मुक्तको से भिन्न हैं। 'लिरिक' के लिए प्रगीत-मुक्तक शब्द चलाने वाले आचार्य मुक्तक का अभिप्राय बहुत-कुछ यही था। पं० मन्ददुलारे बाजपेयी ने भी जब पन्तजी को हिन्दी का सबसे बड़ा प्रगीतकार माना है तो प्रगीत के ही इस

को ध्यान में रखकर, क्योंकि शुद्ध गीत तो पन्तजी ने प्रवाद, निराला और

कम लिखा है।

उन मुक्तक और आधुनिक प्रगीत का अन्तर समझते हुए पं० हजारी-लिक्षने हैं, "प्राचीन मुक्तको में कवि की कल्पना कुछ ऐसे सारवर्ग्य

व्यापारों की योजना करती थी जिनसे किसी रस या भाव की व्यंजना सुकर हो। प्राधुनिक प्रगीत-मुक्तक कवि के भावावेग के महत् क्षणों की रचना होते हैं, उनमें गीत की सहज और हल्की गति होती है। इनकी गुलदस्ता के साथ तुलना नहीं की जा सकती। ये विच्छिन्न जीवन-चित्र होने पर भी प्रवाहशील होते हैं और इनमें शास्त्ररुद्ध व्यापार-योजना की आवश्यकता नहीं होती। पुराने रूपकों में कवि-कल्पना की समाहार-शक्ति प्रधान हिस्सा लेती थी, पर प्राधुनिक मुक्तकों में कवि का भावावेग ही प्रधान होता है।”

प्राचीन मुक्तकों में द्विवेदीजी ने जिसे ‘समाहार-शक्ति’ कहा है, वस्तुतः वह छन्द के पूर्वनिश्चित रुढ़ ढाँचे में किसी तरह अपने को ‘फिट’ करने की विवशता है। प्राचीन मुक्तक का ढाँचा निश्चित था, वह छोटा-बड़ा नहीं हो सकता था, उसके माध्यम में व्यक्त होने वाला भाव भले ही छोटा-बड़ा हो जाय। पाँच चरण में व्यक्त होने योग्य भाव को चार चरण में भनने कसना पड़े और तीन चरण में व्यक्त होने योग्य भाव को चार चरण में फैलाना पड़े तो पड़ जाय, परन्तु सबैसा चार ही चरण का रहेगा। उन कवियों के लिए भावावेग का उसना महत्व नहीं था। छन्द का रुढ़ ढाँचा उनके लिए इतना मान्य था कि अपने भावों की बलि चढ़ाकर भी उसकी रक्षा करना अपना कर्तव्य समझते थे। टीक इनके विपरीत छायावाद का दृष्टिकोण था। भाव के अनुसार गीत के पाद तीन भी हो सकते हैं, दो भी हो सकते हैं और चार या उगमे अधिक भी हो सकते हैं। यही प्रगीत-तात्परता है।

छायावाद-युग में प्रगीतताम्बता का इतना जोर था कि कोई महाकाव्य न लिखा जा सका। यदि ‘कामायनी’ जैसे ‘महाकाव्य’ लिखे भी गए तो वे सम्बा प्रगीत होकर रह गए।

छायावाद के भावावेग में छन्दों के साथ ही कविता के रूप में भी काफी परिवर्तन कर दिया, उसने प्राचीन काव्य-रूपों से भिन्न गीत, प्रगीत और ‘बन-बेला’, ‘राम की शक्तिपूजा’, ‘सरोज-स्मृति’, ‘तुलसीदास’, ‘परिवर्तन’ जैसी सन्धी कविता तथा ‘अधि’, और ‘कामायनी’ जैसे एवार्थकाव्य-रूप दिए। इनके अनिश्चित धरोहरों के ‘घोड़’ और ‘सनिद’ जैसे भी काव्य-रूप रहे।

छन्द की ही तरह काव्य-रूपों की दृष्टि से भी निरालाजी का काव्य छायावाद में सबसे अधिक विविधतापूर्ण है। पूर्ववर्ती युगों की कविता की तुलना में छायावाद काव्य-रूप और छन्द-विन्यास दोनों दृष्टियों से बहुत अधिक समृद्ध है। रीतिराल में प्रायः बंदिता, सर्वदा, रोजा और दोहा केवल चार छन्दों का ही प्रचलन था। भक्ति-काव्य में भी छन्दों की सख्या सात-आठ से अधिक न थी। इनके अलावा मध्ययुग की छन्द-रचना में निर्जीव एकरसता तथा एकरूपता थी। उसमें वैयक्तिक भेद का सर्वथा अभाव था। छायावाद में जीवन के हर क्षेत्र की तरह छन्द-विन्यास में हर कवि का अपना वैयक्तिक वैशिष्ट्य था। कवि को अपनी स्वतन्त्रता थी कि चाहे जितने छन्दों का भविष्य कर सकता था। नि सन्देह कवियों ने इस स्वतन्त्रता का सुन्दर सदुपयोग किया। हिन्दी-कविता उनके भविष्यारो और प्रयोगों से समृद्ध हुई।

भाषा-संस्कार

श्रीमानमिह 'धेन'

सामाजिक परिस्थिति और युग-चेतना में परिवर्तन के साथ-साथ, वाङ्मय-वस्तु-पाठ के 'रूप' और अभिव्यक्ति-पद्धति में भी परिवर्तन होता है। इनीलिए छायावादी कवियों को 'द्विवेदी-युग' में प्राप्त भाषा की विरासत में भी अनुकूल परिवर्तन-परिवर्तन करना पड़ा। 'द्विवेदी-युग' की प्रवृत्ति तर्क-प्रधान और स्पष्ट-वस्तु-मुहूर्त थी, अतः उन युग की भाषा भी विश्लेषणात्मक, विचार-रस और सादी है। उनके सामने खड़े सत्य की देखने हुए विशेष कठिनाई भी नहीं थी। आर्यगमाजी दौड़िरता के सहारे उन्हें जीवन-जगत् की जिन अपेक्षाएँ बाह्य और स्पष्ट उपदेशात्मक समस्याओं का अनावरण करना था, उसके लिए उनकी अभिधा-प्रधान इतिहासात्मक भाषा पर्याप्त थी, पर जब 'व्यक्ति-स्वात्मिक' की चेतना तीव्रतर हो उठी और समाज के परिवेश में स्थित व्यक्ति बाह्य परिस्थिति के प्रति अपनी प्रतिप्रियाओं और मानसिक कठिनाई के उत्पन्न के प्रति अधिक राजग हो उठा, तो उनकी अभिव्यक्ति के लिए उसे एक अधिक नमनीय, सूक्ष्म-सांकेतिक, विधात्मक और रंगमयी भाषा की आवश्यकता पड़ी। 'द्विवेदी-युग' में संहृत के तत्पन शब्दों के प्रयोग की प्रवृत्ति प्रबल हो उठी थी, छायावादी कवियों ने भी उसका निस्कार नहीं किया; हाँ, उममें उन्होंने ध्वन द्वारा शृण-धन अस्व किया। अत्यन्त कठोर, तन्त्रे समास वाले पद और पुनरुत्थान की आवेश-बहिया में बने आए अकाव्यात्मक शब्दों को उन्होंने अवश्य छोड़ दिया और नाव्यात्मक, कोमल-मसृण, भाव-व्यञ्जक शब्दों को दृढ़कर अपनी कृतियों में स्थान दिया। छायावाद के प्रारम्भिक कवियों में अधिकांश संहृत-साहित्य के भी अभ्येता थे। 'प्रसाद' जी के निवन्ध स्वयं इसके प्रमाण हैं। 'निराला' जी ने भी संहृत-साहित्य का अग्रेष्टा स्वाध्याय किया था। 'पन्त' जी ने भी अपने व्यक्तिगत-सत्करण-सम्बन्धी साहित्य-लेखों में 'रघुबर', 'मेघदूत' आदि के अध्ययन और संहृत की कोमल-कांग पदान्तियों के प्रति अपने आकर्षण का सकेत किया है। महादेवी जी ने तो 'वेद' की श्रुचाओं और 'सूक्तों' का भी अनुवाद किया है। इस प्रकार छायावादी कवियों ने मान-भाषा की रसता और गद्यात्मकता में नवीन भाव-प्रभाव की रूढ़ि जगायी है। 'पन्त' और 'निराला' ने अपने 'पल्लव' के 'प्रवेश', 'शीतिका' की भूमिका और 'प्रदन्ध-प्रतिमा' के निवन्धों में भाषा की प्रवृत्ति, भाषा-भाव-सम्बन्ध, शब्द-भाव-संगीत तथा भाषा-सम्बन्धी अपनी नवीन समस्याओं पर पर्याप्त प्रकाश डाला है।

'पन्त' जी ने भाषा की भावानुरूप मोड़ देने के लिए उमरा मनोवैज्ञानिक विवेचन

तथा उसके पर्यायों के साहचर्य-जन्य परस्पर भेद-प्रभेद पर भी विचार किया है। 'लहर' और 'बाधु' के पर्यायवाची शब्दों द्वारा उन्होंने अपने मन्तव्य को स्पष्ट किया है। अपनी 'प्रबन्ध-प्रतिमा' में भाषा, और जातीय जीवन के साथ उसके सम्बन्ध को स्पष्ट करने हुए 'निराला' जी ने कहा है कि व्रजभाषा में भाषा-जन्य जातीय जीवन या और इसलिए जद व्रजभाषा के बाद खड़ी-बोली का उत्थान हुआ, तो उसमें भी व्रजभाषा के कुछ जीवन-बिह्वल होना आवश्यक है। यहाँ उनका मतलब संस्कृत के तत्सम शब्द-रूपों के नदमब रूपों को ग्रहण करने से है। छायावादी कवियों ने 'निराला' जी के इस मत का उपयोग तो नहीं किया, पर उन्होंने तत्सम शब्द-रूपों को ग्रहण करते समय उन्हीं को स्वीकार किया जो माधुर्य, सगीत और उद्दिष्ट भाव-व्यञ्जना के अनुकूल पड़े। इसी से वही-वही 'वाग' की जगह 'बान', 'कण' की जगह 'वन' और 'किरण' की जगह 'किरन' के प्रयोग भी मिलते हैं, पर उन्होंने अधिकांशतः संस्कृत की शब्द-सत्तमता का ही अनुसरण किया है। पाश्चात्य परम्परा में उन्होंने रीति-वृत्तियों का पालन नहीं किया है। 'कोमल भावों' के स्थल पर भी समुक्त वर्ण और 'पदप' अक्षरों का प्रयोग कर दिया है। स्वयं 'निराला' जी ने 'पल्ल' जी के वर्ण-प्रयोग पर टिप्पणी की है। उन्होंने 'रीति' और 'वृत्ति' के अलग-अलग निर्वाह के स्थान पर एक ही कविता या पद में भावानुसूल 'कोमल' और 'पदप' दोनों ही प्रकार के वर्णों का प्रयोग कर दिया है। यह विशेषता 'पल्ल' की 'परिवर्तन' कविता और 'निराला' की 'अनामिका' की कविताओं, प्रगीत-मुक्तकों एवं मुक्त-छन्दों में भली-भाँति देखी जा सकती है। शब्दों द्वारा नाद-सृष्टि की प्रवृत्ति प्रारम्भ में बहुत दिखलाई पड़ती है। 'पल्ल' की 'परिवर्तन' कविता में 'बालुकि', 'हाथी' और 'मेघ' के रूपकों के स्थल पर नाद-व्यञ्जना का चरम-रूप दिखलाई पड़ता है। 'निराला' जी की 'जागो फिर एक बार', 'जुहो की कसी', 'राम की शक्ति-पूजा' आदि में नाद-सृष्टि की अनुपम छटा प्रदर्शित हुई है। 'प्रसाद'-जी की 'लहर' भी अन्तिम सम्बन्धी कविताओं में भी यह नाद-प्रसूति अत्यन्त मनोरम एवं मसृण पद-शय्या के साथ उपस्थित हुई है—

मग्न की दात-दात दिव्यकुन्तला
अपराएँ मनों के सुगंध की पुतलियाँ
या भाकर पुम रहों अरुण अक्षर मेरा
जिह्वें स्वयं ही मुखान लिलो पड़ती ।
दूधों की भनकार धूलो-मिलो जाती थी
चरण चलकतक की साती से ।
जंगे अन्तरिक्ष की अरहमा
थी रही दिग्गन्त-ध्यानी सध्या-संगीत को
रितनी मादकता थी ?
मेने सभी अपनी में
सुल-रजनी की विध्वंस-कथा सुनती..... ('लहर')

'प्रसाद'-जी की अविन्यक्ति-चेतना की मौनितता का परिचय उनकी व्रजभाषा की आरम्भिक रचनाओं से ही मिल जाता है। उन्होंने 'आमू' पर जो कविता लिखे हैं,

उनकी कल्पना-कोमलता, साक्षणिक भंगिमा और मूर्तिमत्ता में एक तादृगी है, इन रचनाओं में किसी दृश्य-विशेष को अपने ढंग से कहने का प्रयास होता है। उरमा-उत्प्रेषाओं में एक नवीन विच्छित्ति और 'अप्रस्तुत'-विधान में निजी निरीक्षण का पुट मिलता है

भावे दृढतात अलजात कंसो बिन्दु कंधों,
कंधों खुली सीपी माँहि मुक्ता दरस है।
कढ़ी कंज-कोय तें कतोतिन के सोकर तें
प्रात-हिमकन तें न सोतल परस है।
बेले दुस ऊनो, उमगत अति घानंद सौं
जा-यो नहि जाय यहि कौन सौं हरस है।
तातो-तातो कड़ि हले मन को हरित करे,
ऐरे मेरे घाँसु ये विषूय तें सरस है॥

'प्रमाद' की भाषा में उपचार-वक्ता, स्थूल साम्य को छोड़कर सूक्ष्म साम्य विधान की विशेषता प्रारम्भ से ही पायी जाती है। निम्नांकित पंक्तियों में कामना को नूपुर कहा गया है। भगवत्प्रार्थना में सासारिक सुखों की कामना तिम प्रकार बाधक बनती है और मन प्रार्थना से उचटकर कामना के स्वप्न-जालो में उलझ जाता है, इसी अभिव्यक्ति कितनी मार्मिकता के साथ 'कामना' को नूपुर बहुर की गयी है। कामना और नूपुर में रूपाकारादिक कोई स्थूल साम्य नहीं, पर मधुर झकार और कामना के प्रार्थन का साम्य रितना सूक्ष्म और अनुभूतिमय है—

जब करता हूँ कभी प्रार्थना, कर संकलित विचार,

तभी कामना के नूपुर की, हो जाती झनकार। — ('प्रमाद')

'प्रमाद' जी ने अपने लेख 'दयार्थवाद और छायावाद' में स्वयं भाषा-शास्त्रीय इस समस्या की ओर गंभीर विचार है कि "धार्मिक सूक्ष्म भावों की प्रेरणा बाह्य स्वरूप आधार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म धार्मिक भावों के व्यक्त होने में प्रचलित पदवाचना घगल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया वाक्य-विन्यास आवश्यक था।" इस प्रकार धार्मिक भावों की अभिव्यक्ति के लिए उन्होंने नवीन शब्दों की भंगिमा का प्रयोग किया। इस प्रकार छायावादी कवियों की दृष्टि वस्तु के वाक्य-रूपार की ओर घटती अनुभूति में घातकारी सूक्ष्म व्यक्तियों की ओर रही। इसी लिए उन लोगों ने वक्ताओं और 'संज्ञा'-व्यवस्था पर आधुनिक सूक्ष्म अभिव्यक्तियों को मूलाधार बनाया। इसमें एक ओर तो भाषा में विचार-रचना काशी और दूसरी ओर सूक्ष्म अनुभूतियों की व्यक्तता हुई। विचार-रचना का आधार ज्ञानेन्द्रियाँ और मूलाधार है। वहीं मादम्यक शब्दों द्वारा वस्तु-दृश्य का स्व-विचित्र चित्रण करने है, वहीं भाषा-वक्ता, पर आधुनिक सूक्ष्म-साम्य-मूर्त और प्रभावशाली 'अप्रस्तुत' द्वारा सूक्ष्म सूक्ष्म-प्रभावों की लक्ष्म अनुभूति करने के लिए बाधक, मध-मूक, शब्द-मूक विषयों की दृष्टि करने शिष्टाधीन करने है। 'प्रमाद' जी ने इस घातकता को बाध उपरि ले है। इस घातक हेतु की ओर प्रेरित होता है। इसी वाक्य आधार न होने से, वह इस घातक की अभिव्यक्ति को नयने में आवाज पाटों को ही नहीं, अपने भाषा

के विद्वानो-शास्त्रोक्तों को भी बटिनाइयाँ हुईं। हमारे पिछले साहित्य में वाचक और व्यक्तक दोनों की ही प्रधानता रही। साक्ष्यवत्ता का उतना अधिक उपयोग नहीं किया गया था। सतृष्णाएँ एक ही प्रकार से प्रयुक्त होने-होने लड़ि-नी बन गयी थी। 'पनामद' और 'टाकु' की साक्ष्यिक अभिव्यक्तियाँ प्रयोग-वैविध्य के रूप में ही गृहीत होकर जैसे वही एक गई—

एवि 'टाकु' होउन के उर तें उमइया रेंव हूँ होउ ठावें पें री।

सखि बारी घटा बरसे बरसाने पें गोरो घटा नंदगांव पें री ॥

प्राचीन पद्यों में घटाओं पर सके पम्पर देखते हुए राधिका-वृष्ण] अनोखा रंग बरमा रह है। देखनेवाली मरी बह रही है कि देखो, बरमाने पर वृष्ण-छटा की बारी घटा और मद्यम पर राधिका की गोरी छटा की घटा अनुराग की घर्षा कर रही है, दोनों ही भोग रहे हैं। सतृष्णा के गहारे जिनकी सुन्दर भावाभिव्यक्ति हुई है और जिसकी सचित्रता के साथ ! जित्नु ऐसी साक्ष्यिक अभिव्यक्तियाँ छायावादी युग के पूर्व के साहित्य की मुख्य प्रवृत्ति नहीं। गद्य बहा जाय तो हमारे यहाँ सम्पूर्ण भारतीय साहित्य में, साहित्य-शास्त्रों के विवेचन-उदाहरण की बात छोड़ दीजिए, सर्वनामक साहित्य में सतृष्णाओं के मीन्दय का बम प्रयोग हुआ है। छायावादी युग में इनका बड़ा ही सुन्दर और प्रभा माता ॥ उपयोग हुआ है। इसी से इस युग की भाषा सबसे अधिक साक्ष्यिक है—

ओ मेरे प्रेम बिहंसते, जागो, मेरे मधुवन में—(प्रीतू)

बह हँसो और यह प्रीतू, घुसने दे—मिल जाने दे,

बरसात नई होने दे, कलियों को खिल जाने दे।—(प्रीतू)

मही नहीं मुँह डककर पड़ी (गुप्त) पीछाएँ मुपन-सी खिल पड़ी—

है पड़ी हुई मुँह डक कर जन की जितनी पीड़ाएँ,

वे हँसने लगी मुपन-सी करती कोमल कीड़ाएँ।— (प्रीतू)

'पन' की भाषा में साक्ष्यिक वैविध्य सबसे अधिक मात्रा में पाया जाता है।

उनके यहाँ-विचारों में वचनों की साथ ही होती हैं और प्रयोग में 'उपा' होती है, 'विदना' के सूरिने हाथ होने हैं, 'भासो से उमड़कर धूपबाप कविना बही' होती है। 'निराला' 'गीतिका' में 'वस्त्रा के बानन की रानी' से 'मानस की कुमुदित बाणी' कहकर 'मृदुपद' आन की मनुहार करते हैं। महादेवीजी के पद भी 'अक-समृति से तिमिर में स्वर्णकेला बाँध देने' का उत्साह रखते हैं। उनके प्राणों से पीड़ा मुरभित चन्दन-सी लिपटी रहती है। भासों के प्रीतू उत्रते होते हैं, और सबके सपनों में सत्य पलता है—

(क) दुःखप्रती निर्मास-उन्मद

यह अमरता नापते पद

बाँध देगे अक-समृति से तिमिर में ;

(ख) प्रिय जिसने दुःख पाता हो

जिन से तेरा, तेरा

मूढानों -

घर दो, मेरा वह धाँगू
उसके उर की माता हो ।

(ग) 'सब धाँगों के धाँगू उज्रले, सबके सपनों में सत्य पला ।

गुमनागुमारी चौहान गधूनीयता की उमम में पाप में अन्तर्द्वार बगने का आदेश देनी है—

विजयनी माँ के धीरे-मुमुक्षु, पाप से अस्तव्योय लो डान ।

अभिधावादी 'वचन' और भी 'इम पार-उम पार' में बंसी लाप्रतिक्ता में काम ले रहे हैं—

'दूग देल जहाँ तक पाना है, तम का सागर सहाराता है ।

फिर भी उस पार पड़ा कोई हम सझी लीव बुझाता है ।

मैं जाऊँगा, तुम आओगे, बस परसों सब संगी-साथी,

दुनिया रोती-धोती रहनी, जिसको जाना है, जाता है ।

मेरा तो जो डगमग होना, लल तट पर के हिसकोरों को ।

एकाही जब मैं पहुँचूँगा, मन्धपार न जाने क्या होगा ।

छायावादी कवि अन्तः प्रेरित और कल्पना-प्रवण हैं । उनके काव्य के अन्तरंग एवं बहिरंग दोनों पर ही कल्पना का बड़ा प्रसार है । वे कल्पना के सहारे आन्तरिक अनुभूतियों, मवेदनों, मानस-प्रयत्नों एवं भावनाओं का मन्तव्य, समन्वय और सामञ्जस्य द्वारा नव-विधान तो करते ही हैं, भावों के अनुकूल छन्द, सय एवं शब्द-चयन में भी वे कल्पना से पर्याप्त रूप में प्रेरित हैं । स्वप्न एवं वैयक्तिक अनुभूतियों को प्रथम देने हुए भी उनकी कविता में सामाजिक अर्थों एवं माहृषयों का ध्यान रखा गया है । इन्हीं में उन कवियों की भाषा में असम्बद्ध एवं असांख्यिक अनुबन्धों की शरण नहीं ली गयी है । उनकी भाषा में अलंकार, प्रतीक आदि नवीन भले ही हों, पर वे सामाजिक अनुबन्ध एवं पारस्परिक चेतना के अनुकूल होने के कारण असांख्यिक और कवि-विधानक नहीं । उन्होंने विषय-वस्तु के नवीन क्षेत्रों की खोज की और उनके नवीन और अछूते पहलुओं को प्रकाशित किया, किन्तु उन्होंने विषय-वस्तु के बारे में ऐसी व्याख्याएँ या उद्भावनाएँ नहीं की, जो समाज की मान्य सांस्कृतिक रचि के सर्वथा प्रतिकूल हो । इसलिए छायावादी कवियों ने जब सस्कृत के नवीन और सस्कृत-प्रयुक्त शब्दों को खोजा-बुना तो उनी मर्म-चेतना को मूल मानकर जो अब तक उनकी दृष्टि में अपेक्षाहीन स्थूल, काविक और वस्तुवादी भले ही रही हो, पर विज्ञानीय नहीं रही । इसी से हमें 'प्रवाद' में कालिदास की उज्ज्वल शृंगार-दृष्टि और भवभूति की-सी अनुभूति-मान्यता भी मिल जाती है । 'निराला' में भारवि-मा अर्थ-नीरव और 'पल' में जयदेव-सा भाषा-मार्दव है । इन कवियों की मर्मस्पर्शी कल्पना-दृष्टि ने वस्तुओं के अन्तर को छूकर, उनमें प्रेरित मानस-प्रयत्नों के अन्तःसंगीत की लय में ही, उनके शब्द-चित्रावन का प्रयास किया है । उन कवियों के शब्दों में रूप, गुण एवं ध्वनि को सचित्र कर देने की प्रवृत्ति ने ही उन्हें 'अप्रस्तुत'-विधान, रूप-योजना चित्र-मृष्टि एवं विच्छिन्ति-प्रकाश की ओर प्रवहमान किया है । 'प्रवाद' के शब्द-रूप-वर्णन में आकार एवं गुणों की सचित्रता छायावादी भाषा-शैली का उच्च-विदु है !

‘मप्रस्तुत’ का ध्वन और गुणों की ध्वजना उनकी कल्पना के दिग्विजय का प्रतीक है—

नील परिधान बीच मुकुमार,
 झुल रहा झुलस झपझुना धप ।
 सिला हो ज्यों बिजली का फूल,
 मेघ-वन बीच गुलाबी रंग ॥

...
 उषा की पहली सेला कागस,
 भापुरी-से भीषी सर मोच ।
 मर-भरी जैसे उठे सलज्ज,
 मोर की सारक-छाति की मोद ॥

उपमानों की अभिनवता और सौंदर्य की सूक्ष्म चेतना के उदाहरण-स्वरूप निम्न-
 पक्षिपक्षी पड़ी जा सकती हैं—

नापकी निशा को घलसाई,
 घलकों में लुकाते लारा-सी,
 क्या हो मूने भर घंघल में
 झमल-सलिला की धारा-सी ।

...
 उठती है किरनों के ऊपर
 कोमल किसलय की छाजल-सी,
 स्वर का मधु निखन रंगों में
 जैसे कुछ दूर बजे बंती ।

‘निराला’ जी ने बीजा-भादिनि से नव-स्वर और नव-छन्द के साथ नवीन लय की
 भी प्राण की धी, न केवल अपने लिए बरन् नवीन कविता के कंठ मात्र के लिए—

नव गति, नव लय, ताल छन्द नव,
 मधुर कंठ नव जलद जगद रस
 नव नव के नव-विहंग-वृन्द को
 नव पर, नव स्वर वे ।

‘पत’ और महादेवी में खड़ीबोली के वाच्य-वलेवर की ध्वजना की धानि में
 समुज्ज्वल किया है । ‘नीला-विहार’ कविता में ‘पं’ द्वारा प्रस्तुत ‘तन्वगी, प्रीष्म-विरल
 गंगा’ का शब्द-चित्र अपनी रूपवता के लिए दर्शनीय है—

शान्त, हिनग्ध ज्योत्स्ना-ज्ज्वल ।

अपलक, अमन्त, मोरव मुतल ।

संस्कृत-शाय्या पर दुग्ध-अधल, तन्वंगी गंगा प्रीष्म-विरल,

सेटी है शान्त, सलान्त, निद्वल ।

कौपवी-यरपरती नोका वा स्पन्दन भी निम्न शब्दों में अनुभाव्य है—

मृदु मन्द-मन्द, मन्दर-मन्दर, सधु तरंगि हंसिनी-सी सुन्दर,
तिर रही खोल पासों के, पर ।

कविवर 'निराला' की 'बादल राग' और 'राम की शक्ति-पूजा' जैसी कविताएँ नार-
व्यजना की अनुपम निधि हैं—

भूम भूम मृदु गरज गरज घनघोर ।

राग धमर धम्बर में मर निज रोर ।

भर-भर-भर निर्भर गिरि-सर में,

घर मर तब मर्मर, सागर में,

सरित्, तड़ित् गति चकित पवन में,

धानन धानन में रस घोर कठोर,

राग धमर धम्बर मर निज रोर । ('परिमल')

'राम की शक्ति-पूजा' में हनुमान्-प्रेरित वायु का प्रलय-चित्र 'दृश्य' और 'धम्म' दोनों
ही है—

जल घूर्णवर्त, तरंग-भंग उठते पहाड़,

जल राशि-राशि जल पर बड़ता, सरिता पछाड़ ।

तोड़ता बंध प्रति तग्य धरा, हो स्फीत-बध

विम्विजय-अर्थ प्रतिपल समर्थ बड़ता समझ ।

प्रधात घनी-काली रजनी में विजली की चमक सहसा रात की निद्रा में बीत
उठने से कितना साम्य रखती है । विजली की चमक को स्वर्ण-कंकण कहता रितना चित्र-
विधायक एवं व्यंजना-पूर्ण है—

बीकी निद्रित

रजनी अलसित,

इधामल पुलकित कम्पित कर में चमक उठे विद्युत् के कंदरा,

लावे कीन संदेश-जये धन ! —(महादेवी)

नवीन और कोमल-मृगुण प्रतीकों तथा अग्रस्तुतों से महादेवी की कविता-संदूपा
'छवि-गृह-बीग-दिलाल' की भाँति जगमगा उठी है । उनके साधों पर उनकी अनुप्रास का
पानी और भी छटा सागा है । पीड़ा को भी इतनी सुन्दर एवं सधुर बना देने की शक्ति
भीरा के बाद महादेवी जी से ही दिखाई पड़ी । धनर यही है कि भीरा से छाती सन
का उगमाद है धन. भाषा के भीने आवरण में वह स्पष्ट पछाड़ लानी दिगमारी पड़ी है.
किन्तु महादेवीजी में वह संवस मे साक्षि है. धन: भाषा का कल्याणक पक्ष उगे बने
कपता है । दोनों की उल्लियों और भाष-प्रधानन में दोनों के युगलितेन का प्रभाव
स्पष्ट है । समाज में स्त्री के प्रति परिवर्तित धारणा भी इनके किन् उगादारी होती ।
इसी से महादेवी जी की साधों में अक्षि संवस, दुरास तथा मजगता है. करोड़ बीग
धरने मोहन के दर-दर की निगाहिन है बीग महादेवी जाने प्रियम की एरस्य दुर-
गिरी । भाषा में महादेवीजी की वर्ण-व्योजना निगाह समशील और आनंद होती है
'नेन', 'पाटन', 'मज' और 'वर्ण' उनकी कल्याण-वर्णित के धनिदेव है ।

‘पन्त’ में स्वर और व्यंजन-वर्णों का विवेचन करते हुए कहा है कि स्वर ही काव्य संगति के मूल तन्तु हैं । उन्हीं पर भावना का स्वरूप निर्भर करता है । नाद-व्यंजन को छोड़कर जिसमें व्यंजनों का प्राधान्य होता है, स्वर ही भावनाभिब्यक्ति में सहायक होते हैं । अपनी ‘बादल’ कविता के उदाहरण से उन्होंने भावनाभिब्यक्ति में स्वरों के योग को स्पष्ट करते हुए कहा है कि ‘इन्द्रधनु-सा भाषा का छोर’ में ‘सा’, ‘धा’, ‘सा’, ‘का’ में ‘धा’ का स्वर भाषा का फैलाव व्यक्त करता है और ‘दल-बल-मुल घुल दातुल खोर’ में लघु व्यंजन-वर्ण खोर के ध्रुव धावे और उड़ा से जाने का व्यापार व्यंजित होता है । इस प्रकार ‘पन्त’ जी ने शब्द-संगीत के साथ वर्ण-संगीत की भी परख की । छायावादी कवियों ने ‘विरोधो गुणात्मा’ और ‘रीतिरात्मा काव्यस्य’ के साम्प्रदायिक धर्म में ‘रीति’ को कभी ग्रहण नहीं किया, फिर भी भावानुसार वर्ण-योजना की छटा मिल ही जाती है । ‘गीतिका’ में ‘निराला’ ने नाद-सौन्दर्य का सजग प्रयत्न किया है । छायावादी की रूढ़ि नितनी श्राव्य है—

कल-कल कर कंकर, प्रिय
किल-किल रच किकिली,
रखन-रखन मृदुर उर-साज,
सौट रकिली,
और मुखर पावत स्वर करे बार-बार ।

‘मेरे गीत और कला’ नामक निबन्ध में श्री ‘निराला’ जी ने ‘ग’, ‘ण’, ‘ब’, ‘ल’ को श्रुति-कटु घोषित किया है और ‘पन्त’ जी पर भी इसका आरोप किया है । सत्यम सरहृत-शब्दों के प्रयोग-बाहुल्य के कारण ‘रीति’-‘वृत्ति’-‘गुण’-पद्धति का शास्त्रा-पुस्तक प्राप्त इस युग का कोई भी कवि नहीं करता, फिर भी उनमें एक स्वच्छन्द संगीत है जो पुष्पाचीनता और रुढ़ि का विरोधी है ।

शब्द-प्रयोग में जहाँ इन कवियों ने शब्दों की ब्यक्ति और उनके भाव-परिवेश का अनुशीलन-परिशीलन किया है, वहाँ कभी-कभी शब्द-प्रसरण की वृत्ति से भी बह गये हैं । ‘निराला’ जी ने नारी के सामान्य ‘मुन्दरों’-शब्द में ‘तम्बी’ का प्रयोग कर दिया है (‘गीतििका’ में) । ‘पन्त’ जी ने ‘मूत्र-धार’ की जगह ‘मूत्राधार’ शब्द प्रयुक्त किया है । ‘हरा’ की जगह ‘हरिपाला’, ‘सहर’ से ‘जहरीला’, ‘किरण’ से ‘निरणीला’ और ‘अग्नि’ से ‘अग्नीला’ प्रयोग दिखायी पड़ते हैं । ‘पन्त’ जी की स्वच्छन्दता का बाद में कवियों ने अनुचित लाभ भी उठाया है । इससे जहाँ नये-नये शब्द और नवीन अभिव्यक्ति-भंगिमा के द्वार खुले वहाँ भाषा का प्रतिमान भी बिगड़ा और नवीन युवक-कवियों में निग-बचन के भाषारण दोष साहस के साथ सामने आने लगे । पर छाये कनकर यह प्रवृत्ति परि-मात्रित भी हुई और शास्त्राचार्यमह, ‘भारती’ आदि से ये भूने बहुत मुचर गयीं । इन कवियों ने हिन्दी के नियम पर मझाएँ और विरोध बनाने की प्रवृत्ति को सधम देते हुए सम्भूत के प्रपञ्चों से अमिड शब्द-रचना की प्रवृत्ति को निरस्तार्हित किया । नये कवियों में निरधर सोमल ने उर्दू और सम्भूत के शब्दों से ऐसे मन्वोने विरोधन अभिर्ण बनाए हैं । उनकी ‘अभिया’ कविताओं में यह मोच जाग प्रपञ्च है । इसी प्रकार छायावादी काव्य में कुछ

ऐसे भी विशेषण बहुधा प्रयुक्त [ए] हैं, जिन्होंने पहले तो नवीनता के नाते प्राकर्षण । तानगी का मन्दस्र अवश्य दिया, पर बाद में अति-प्रयोग एवं निरुद्देश्यता के कारण यह हीन और पद-भ्रूतक मात्र बन गए । फिर, मधुर, रजन, स्वर्ण, नव, रे, मन्दिर, प्रज्ञा तार, भंकार, अनन्त, असीम, अकुले आदि ऐसे ही शब्द हैं । नाश्वर्यमय दृष्टि से । कवियों को शब्द-अभिन में अपेक्षाकृत अधिक सहजता मिली है । पर जहाँ 'तम' के 'कुमुद' (पन्त) और 'तमस्तूयं' (निराला) जैसे प्रयोग होने लगे, वहाँ 'शब्दार्थ'-भ्रम की अवस्था ही उत्पन्न हुई है । पर जहाँ इन कवियों ने संस्थित होकर अर्थ और संगीत । एकात्मक दर्शन किया है, वहाँ एक 'सप्रयुक्त' शब्द 'कामधुक' बन गया है । 'बादल' कवि में 'कुमुद-कला' को 'दमयन्ती-सा' कहना कितना व्यंग्यक है ! इसी प्रकार 'सालस' के साथ में 'पन्त' जी का 'सालस' शब्द बड़ा ही उपयुक्त बन गया है । 'सालसा-भरे' के स्थान पर 'सालस' का प्रयोग अधिक कला-मय एवं काव्योपयुक्त है । समाजों के साथ विशेषण दे देना इस युग की सामान्य प्रवृत्ति है, एक वाक्य की बात को एक शब्द में कस देने की कला भी । शक्ति पुकार, करुणाद्रं कथा, हिम अथर, आलोक-मधुर सोमा, सोमन रूप, मधुर मरोर, सज्जन पीर, अलसहास, तरल गान, दीवानी चोट, शिविल समीर, कनक-प्रभात, स्वर्ण-विहान आदि शुभ इस युग के काव्य में परितः विकीर्ण मिलेंगे । कभी-कभी तो सारी बात विशेषणों में ही कह दी जाती है—

प्रिय गया है सोर रात !

सजल धवल अलस करण

शुक मंदिर मधुर करण

चाँदनी है अधु-स्नात ! महादेवी

...

...

...

रात-सी मीरब व्यथा, तम-सी अमम मेरी कहानी ।

'प्रसाद' और महादेवी के विशेषण अनुभूति-मय, 'निराला' के चिन्तनमय और 'पन्त' के वैविध्य-विरोध-प्रेरित होते हैं । नवीन कवियों में शम्भूनाथ की कविताओं में विशेषण अधिक नहीं प्रयुक्त होते, जो होते हैं वे अधिकांशतः क्रियाधारित होते हैं । यथा 'बाहें बरदानी' । 'भारती' के विशेषण अधिकांशतः रंग-रूप पर आधारित होते हैं । विजयदेव नारायण साहू के विशेषण वर्ण से अधिक सम्बन्धित हैं, क्योंकि उनमें चासुप एवं शब्द तत्त्व प्रधान हैं । चासुपता 'भारती' में भी प्रमुख है । शम्भूनाथ सिंह, 'विश्व' एवं गिरधर-गोपाल में वक्षु एवं श्वश्व की अपेक्षा स्वाद, गंध एवं स्पर्श तत्त्वों की प्रधानता है । उनकी इन कवियों का प्रभाव उनके विशेषण-प्रयोगों पर भी पड़ा है । मेरी समझ से विशेषणों का अधिक प्रयोग उन्हीं कवियों की भाषा में मिलेगा, जो दृश्य-वर्ण प्रभाव-प्रतिक्रिया में भी अपना चिन्तन सज्ज रखते हैं । जो अनुभूतियों में जितने ही घुल जाते हैं, वे विशेषणों के स्थान पर संज्ञाओं और विशेषकर भाव-वाचक संज्ञाओं का उतना ही प्रयोग कर जाते हैं । 'सलाई' की चेतना हमें पहले होती है और 'वस्तु के लाल' होने की चेतना बाद की, क्योंकि रंग की चेतना के पश्चात् वस्तु की चेतना होती है और तब उस वस्तु को रंग के साथ सम्बद्ध कर हम उसे 'लाल' कहते हैं । यही क्रम कविता में अभिव्यक्ति पर भी

सामू होता है। अनुभूति एवं संवेग से घाञ्छन्न क्षणों में हम संज्ञाओं में सीधे कह जाना अधिक सहज पाते हैं। विशेषणों में अपनी बात कहने के लिए कुछ तटस्थ चिन्तन का भवना चाहिए। छायावादी कवियों से 'अन्त' जो अपेक्षाकृत अधिक बाह्यचेता हैं, अतः उनमें विशेषणों का बाहुल्य है। मीरा की पीड़ा एकदम वैयक्तिक और अन्तर्मुखी है, अतः उसमें विशेषणों का प्रयोग बहुत ही न्यून मिलेगा। महादेवी अपनी पीड़ा के अन्तर्लोक में ही सीमित न रहकर बाह्य सृष्टि में भी उसका छोर डूँढ़ती हैं, अतः उनमें मीरा से कहीं अधिक विशेषणों का प्रयोग है। यों भी उनकी अनुभूति चिन्तनपुष्ट होती है।

ये कवि जहाँ एक ओर भाषा के क्षेत्र में संस्कृत की तत्समता का प्रतिपादन करते हैं, वहाँ दूसरी ओर ग्राम-श्लेषों एवं स्थानीय प्रयोगों की ओर भी उतरे हैं। 'मुकना' (छिपना), मटकाना, घास पूजना, घोद (भार), होले-होले, मावस, रेन, चहुँपौर, पार, हुलास, डिग आदि शब्द इसके प्रमाण हैं।

तत्समता में 'निराला' जो सबसे आगे हैं। संस्कृत के साध-साध भरबी-कारसी के तत्सम-शब्दों को भी उन्होंने अपनाया है। 'राम की शक्ति-पूजा' और तुलसीदास में उनकी भाषा का क्लृप्ततम रूप सामने आता है। सुदीर्घ समस्त-पद साधारण पाठकों का छक्का छुड़ा देते हैं—

विष्णुरति बह्नि राजीव-नयन-हृत्-ससंचार,

सोहित-लोचन-रावण-नर-भोजन भहीषण ।

'अस्तमित' के साथ 'सीतलच्छाय' विशेषण संस्कृत-श्लोक का टुकड़ा मालूम पड़ता है। 'निराला' जी की बाद की कविताओं में भरबी-कारसी के शब्दों का बढते-से प्रयोग हुआ है, जो अधिकांशतः व्यंग्य-विद्रूप से प्रेरित हैं—

धुँक यहाँ बाना है,

इसलिए धीन है बीबाना है।

सोग हैं, महकिस है,

नयने हैं, साज है, रिलसार है और रिल है,

शम्मा है, परबाना है,

धुँक यहाँ बाना है । (प्रणिमा)

छायावाद के 'द्वितीय चरण' से ही उर्दू का प्रयोग कुछ घटने लगता है और 'निराला' जी ने ही प्रतिक्रिया में दूसरा छोर भी छू लिया। 'बंज्वन' ने भाषा के क्षेत्र में छायावादी काव्य को जनता के निकट लाने में एक ऐतिहासिक काम किया है। जगन्नी-चरण वर्मा ने भी भाषा-सारस्व और सुबोधता का ध्यान रखा है। जबानी, भरमान, सामोशी, बेहोशी, हैरान, घँतान, ददं, इन्सान, बिरास, जमीन, भासपां, जहान, जवान, दिल, दिमाग जैसे नित्यप्रति के व्यवहार में आने वाले उर्दू के शब्दों को तो 'बंज्वन' जी ने ही प्रचलन दे दिया था। 'तृतीय चरण' में आकर प्रतिक्रिया की वृत्ति स्वस्थ होने लगी है और अब संस्कृत के विरोध या नवीनता के लिए नहीं भावानुरोध और स्वाभाविकता के नाते श्लेषात के शब्दों का सुन्दर प्रयोग होने लगा है। मुहावरे और लोकोक्ति भी आने लगी हैं। श्री चम्पूनाथ सिंह ने भी भरमान, जबानी, निशानी, बेमुषी,

समादान आदि के साथ कसमस, माथे पर, शाम, साँझ, गुजर जाना—आदि प्रयुक्त किए हैं। 'भारती' तो उर्दू के संज्ञा-विशेषणों के और उनसे हिन्दी के ढंग पर शब्द गढ़ने में बड़े ही सफल सिल्ली ॥ फिरोजी भोंठ, शबनमो निगाहें, मामूम आ बच्चों की ज़िद, जैसे प्रयोग उनकी भाषा-शैली की विशेषता हैं। उर्दू की मीठी बात की मधुर पुट से भाषा में एक निराला बाँकपन, धछूती भंगिमा और क्वारी उक्तियों हसीन मामूमियत लाने में 'भारती' भाषा के कवियों में अपना सानी नहीं रखने विशेषतः जब उनका कुमार कवि किसी भोले, कच्ची किरनों से कोमल, और 'पान-पू' से मधुर बदन वाले मामूम से अपनी कल्पना की रंजीन कुओं में कुछ छेड़-छाड़ करने की आँख-मिचौनी खेलने लगता है, तो उनकी भाषा की चूहल देखने-लायक होती है। धरन 'होली की रात' कविता में 'प्रसाद'जी ने चुली हुई चाँदनी की स्निग्धता में नितली पलों के बिछलने की अनुभूति की थी—

चाँदनी चुली हुई है धारा

बिछलते हैं तितली के पंख ।

सम्हसकर, मिसकर बगते साज,

मधुर उठती है तान प्रसंस ॥ (करना)

'कविता की शाहजादी' को जो 'अपाधिक कल्पनाओं, टेढ़े-मेढ़े शब्दशालों, अगप्ट रूपकों और उलझे हुए जीवन-दशन की सिलायों से बँधी उदात्त जल-परी की तरह 'बैर' थी, छुड़ाने के लिए 'आदम के सन्तानों के बीच से उठी' 'भारती' की बागी ना उठनी है—

इन फीरोजी भोंठों पर बरबाद मेरी जिगरी ।

गुस्ताबी बामुरी पर एक हलकी सुरमई आमा

कि क्यों करबद बदल सेती कभी बरसात की दुपहर ।

इन फीरोजी भोंठों पर ।

ग्राम-बोलियों का 'र' प्रायः लड़ीबोली में 'क' बन गया है, घषा-बार (बाज), मुनहरी (मुनहनी), रुपहरी (रगहली) आदि । इपर फिर ग्राम-बोलियों की तरह तब में फिर 'मुनहनी' और दोपहरी' की जगह 'मुनहरी' और 'दुपहरी' का प्रयोग बिनार माने लगा है—

ज्योति दिन की कोवई है,

रात दिन भर रो गई है,

नील नम के इलेत गिरि के शीत पर ऐसा मुनहरी ।

गुण सावन की दुपहरी ॥

भाषों की पुरवाई में झुरझुरानी 'माही' की भावुगना-गनी भाषा की गुमारी भी मिलनी ठाड़ी है—

महरा रहा है मुझ पर दित जिगरी का आँचल,

जो उठ रहे दुगों में छवि के हमार बारन ।

मुझ हल तरह कुवा को कि फिर न बिदे गुमारी ।

बनना बर्न जहाँ तक बजनी रहे से बापन ॥

तनिक हिन्दी के नये गजल-नवीन नमंदेश्वर उपाध्याय का शिक्का भी मुनि—

सूने घर में दिया जलाकर तुमने बुरा किया ।

भाषा की दृष्टि से धगर छायावादी काव्य-शैली पर विचार करें तो वह तीन प्रमुख रूपों में सामने प्रस्तुत होती है—(१) अप्रस्तुत-प्रधान एवं व्यङ्गनात्मक (२) परिसाधित एवं विलम्बित (३) सरल-सहज व्यङ्गनात्मक । अप्रस्तुत-प्रधान शैली में प्रती-कात्मक प्रयोग, सांश्लिषिक वक्रता, चित्रात्मकता, ध्वन्यात्मकता आदि का पूर्ण उपयोग होता है । 'प्रसाद'जी ने अपने निबन्ध 'यथार्थवाद और छायावाद' में जिसे 'अभिव्यक्ति की मरिमा' कहते हुए 'ध्वन्यात्मकता, सांश्लिषिकता' सौन्दर्य-मय प्रतीक-विधान तथा उप-चार-वक्रता' में अन्तर्भूत किया है, वह अपने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करके भाव-समर्पण करने वाली कान्तिमयी अभिव्यक्ति 'छाया' है । छायावाद की इसी विशिष्टता के कारण इसे छाया की भाँति अस्पष्ट और टेढ़े नाक थकाने की पद्धति कहकर अवमानित किया गया । सच्ची बात तो यह है कि जीवन की अन्तरिकता और अनुभूतियों की गूढ़ मामिकता को उसके अभिराम अवगुच्छन में ही झलकाने की प्रवृत्ति समस्त छाया-वादी कवियों की सामान्य विशेषता है । इसी के परिणामस्वरूप नवीन और मौलिक अप्रस्तुतों का सुन्दर सञ्चयन हुआ और भाषा में एक विचित्र तड़प के साथ-साथ सूक्ष्मानु-भूतियोंको अभिव्यक्त करने के ललित मार्ग का द्वार उन्मुख हो गया । कालानुक्रम से प्राप्त प्रतीकों का विधान किया गया । रूप-साम्य और गुण-साम्य के आगे प्रभाव-साम्य को प्राधान्य मिला । इन कवियों की दृष्टि में ऐसे स्थलों पर वस्तु-विधान प्रधान न होकर उसकी मानसिक प्रतिक्रिया ही प्रधान होती है, इसी से वस्तु के रूपाकार और गुण की चेतना न अंगकर उन्होंने उनके द्वारा जमायी गयी अनुभूति के पुनरायन को ही अपना लक्ष्य बनाया । इसके लिए 'प्रसाद' के शब्दों में, कुन्तक के 'अतिशान्त-प्रसिद्ध-व्यवहार-सरणि' के अव-सम्बन्ध से उन्हें किञ्चक न हुई । 'प्रसाद' की 'कामायनी' में अद्वारूप-वर्णन के स्थल पर नवीन और प्रभाव-साम्य-मूलक अप्रस्तुतों की छटा कितनी मनोमोहक है—

हृदय की अनुकृति बाह्य उदार

एक सम्झी काया उन्मुखत ।

मधु-नवन-कीडित ज्यों दिगु सात,

मुशोमित हो सौरभ संयुक्त ।

उषा की पहली सिखा कान्त,

माधुरी से भीषी भर मोद ।

मद-भरी जैसे उठे सलज्ज,

भोर की तारक-सृति की मोद ।

जहाँ अप्रस्तुत पूर्व-परिचिन एवं परंपरागत भी हैं, वहाँ इन कवियों ने विशेषण-वक्रता एवं अभिनय शब्द-सान्निध्य के द्वारा उसे नवीन अनुभूतियों से उज्ज्वल बना दिया है । 'मनु' ने अद्वार को देखकर पूछा—

बीन हो तुम बसन्त के झूल,
 विरस पतमङ्ग में धति मुकुमार ।
 धन तिमिर में चपला की रेखा,
 तपन में शीतल मन्द बघार ।
 मसत की छाया-किरण समान,
 हृदय के कोमल कवि की कान्त-
 कल्पना को सधु सहरी दिव्य
 कर रही मानस-हसयल शान्त ।

यहाँ बसन्त, चपला, नयन आदि परंपरागत उपमान ही हैं, पर 'झूल', 'रेखा', 'छाया-किरण' आदि शब्दों के साहचर्य द्वारा उनके बानीपन को दूर कर उनके प्रभाव में एक ताजगी ला दी गयी है। इन कवियों ने विशेषणों एवं अन्य संज्ञा-शब्दों के द्वारा पुराने अप्रस्तुतों के चारों ओर एक नवीन स्पंजना का परिवेश खड़ा कर दिया है। उषा और प्रातः के अप्रस्तुत चाहे उतने नवीन न हों, पर 'व्यथा के तिमिर-वन' और 'कुसुम-विकसित' जैसे पद-प्रयोगों से अनुभूति का एक नव्य वातावरण उपस्थित हो जाता है—

भिर-विषाद-बिहोने मन को, इस व्यथा के तिमिर वन की
 मैं उषा-सी ज्योति-रेखा, कुसुम-विकसित प्रातः रे मम । (कामायनी)
 महादेवीजी के इस विराट् चित्र में 'अप्रस्तुतों' का चयन-कौशल देखिए—

अबानि अम्बर की रूपहली सीप में
 तरल मोती-सा जलधि जब काँपता—(रविम)

'सूक्ष्म' के लिए 'स्पूल' और 'स्पूस' के लिए 'सूक्ष्म' अप्रस्तुतों का विधान, 'धर्म' के लिए 'धर्मी' और 'धर्म' के लिए 'धर्म', 'धर्म' के लिए 'धर्म' और 'धर्म' के लिए 'धर्म', 'धर्म' के लिए 'धर्म' और 'धर्म' के लिए 'धर्म' आदि के सांकेतिक प्रयोग इसी प्रवृत्ति के अंतर्गत समाविष्ट हैं। रहस्यवादी-काव्यवादा में यह सांकेतिकता बहुत बढ़ जाती है और मात्र प्रतीक ही सामने होते हैं, जो रूपकालिप्तयोक्ति के रूप में पुरानी परिपाटी के लोगों को खरब देते हैं—

धीमा या विष्णु को कितने
 इन काली अंबोरों से ।

भलि बाते कलियों का मुक्त
 क्यों भरा दुष्प होरों से !—(माँसू)

परिभाषित एवं विनम्रित शैली में एक ही भाव-विचार समाप्त दुष्प, जंजीर की कड़ी की भाँति दूसरा प्रारम्भ हो जाता है। 'प्रसाद' के 'सहर'-संग्रह की अन्तिम प्रबन्ध-कविताएँ, 'निराला' के मुक्त-बुल, 'तुलसीदास', 'राम की शक्ति-पूजा', 'सरोज-स्मृति' आदि कविताएँ, 'पन्त' की 'परिवर्तन' और 'स्वर्ण-धूलि' तथा 'स्वर्ण-किरण' की सम्बन्धी नवीन रहस्यवादी रचनाएँ इसी श्रेणी में आती हैं। 'कामायनी' में मनोभावों के विवृत वर्णनों में 'प्रसाद' ने भी इसका उपयोग किया है। सोहनलाल द्विवेदी की 'वासवदत्ता' और 'कितान'-जैसी कविताएँ

भी इसी कोटि में आएँगी। यह शैली अत्यन्त सुकोमल और सजग रीति से सजी पदावलियों से जटित और अलंकृत होती है। छायावादी कविनामों का भाषावैभव इसी पद-वलिनों में देखा जाता है। ऐसे स्थलों पर विशेषणयुग्मों की छटा दर्शनीय होती है। भाषा अपेक्षा-वृत्त अधिक सस्कृत-प्रधान, समास-युक्त, सुदीर्घ पदावलियों वाली हो जाती है। इस शैली में 'निराला' की दो प्रकार की रचनाएँ आती हैं। एक तो 'आगो फिर एक बार', 'जुही की कली' और 'शोफाली'-जैसी रचनाएँ हैं, जिनमें मधुर एवं कोमल-कान्त पदावलियों की स्निग्ध-मधुर पद-शय्या बड़ी ही मोहक होती है। नाद एवं संगीत की अपूर्व छटा दिखायी पड़ती है। दूसरे प्रकार की वे क्लिष्ट, अति तत्सम-प्रधान एवं सगुणधर-बहुल रचनाएँ हैं जो 'कौन तम के पार रे कहूँ' और 'राम की शक्ति-पूजा' में आकर अपनी बूझ का स्पर्श करने लगी हैं—

आल का तोहर-शर-विधृत-क्षिप्त कर बेग प्रखर,
आल-होल-सम्बरलशील, नील-नम-गर्जित-स्वर
प्रतिपल परिवर्तित-प्युह-भेद-कौशल-समूह—
राक्षस-विच्छेद प्रमूह, कूट कवि विषम हूह।

...
कौन तम के पार (रे कहूँ)
अक्षिप्त-वल के ओल, जल जल
गगन धन-धन-धार (रे कहूँ)
गंध-म्याकुल कूल धर-सर,
सहर-कल भर कमल-मुख पर,
हृष-प्रसि हृर स्पर्श-शर सर
गुंज बारंवार ! (रे कहूँ)

सरल-सहज शैली अत्यन्त सरल एवं अभिधा-प्रधान होती है। इसमें न तो भाषा-वैभव का मोह होता है और न तरसमता की प्रतिष्ठा। इसमें कोलचाल के प्रभावक अर्थ-परिवेश वाले उर्दू के शब्द भी ग्रहण दिये जाते हैं। लोकोक्ति और मुहावरे का भी जुड़ीला प्रयोग होता है। छायावाद के परवर्ती कवियों ने ऐसी भाषा को अपनाया है। यह भाषा जनता के अधिक निकट होती है। 'बच्चन' और 'नेपाली' इस शैली के लोकप्रिय कवि हैं। 'नये पत्ते' और 'बेला' में आकर 'निराला' ने भी इसी को अपनाया। उनकी बाद की कविताओं में यही शैली प्रौढ़ रूप में प्रयुक्त हुई। 'बाँधो न नाव इस ठाँव बन्दु, पूछेगा सारा गाँव बन्दु'—जैसी रचनाएँ अपनी सादगी के लिए भी अधिक प्रभाव-पूर्ण और जुड़ीली बन गयी हैं। जहाँ-जहाँ 'निराला' ने व्यंग्य का सहारा लिया है, इसी शैली की यी बिलखी हुई है।

छायावादी युग की भाषा साधारणतः जन-भाषा से दूर एक छिष्ट-साहित्यिक भाषा रही है। उसके कवियों में जन-मोहन-कला की अपेक्षा कलाकार की चेतना अधिक प्रबुद्ध है। वे पाठकों के पास उतरने के स्थान पर पाठकों से ही धपने पास आने की भाषा करते हैं। इसी से छायायुग की भाषा-अभिव्यक्ति और अभिव्यक्ति-साधना का वास्तविक रस सब

नहीं ले पाते; उसके लिए संस्कार, सुश्रुति एवं कला-चेतना जिस पाठक में विद्यमान हो अधिक जागरूक होगी, वह उतना ही प्रसन्न हो सकेगा । संस्कृत-पदावलियों के पुनरुद्धार के कारण पाठकों का संस्कृत के तत्सम शब्दों का भण्डार भी विकसित और सम्पन्न होना चाहिए । यही नहीं, जो अंग्रेजी भाषा और उसकी अभिव्यञ्जनाओं (तात्पर्यिकता) से विशेष परिचित नहीं हैं, उन्हें भी कितने ही स्थलों पर मर्म-ग्रहण में कठिनाई होगी । अंग्रेजी के कितने ही मुहावरे, पद, उक्तियाँ और अभिव्यक्तियाँ अविकल रूप में प्रनुरित कर दी गयी हैं—स्वर्ण-विहान, स्वर्ण-युग, जीवन का नवीन अध्याय, जीवन के कंचन-मूठ रजत-रात, स्वप्निल मुसकान, स्वर्ण-केत, जीवन-प्रभात, जीवन-सध्या, मेरे प्यार, ओ सौन्दर्य, प्रकाश डालना, जीवन में चौदह वसन्त आदि प्रयोग इसी प्रवृत्ति के परिणाम हैं । इसी प्रकार 'पीड़ा-रूपी भाग' कहकर 'पीड़ा की भाग' कहने की 'व्यस्त-रूपक' शैली भी अंग्रेजी से प्रेरित है । हिन्दी के इस युग में आयी साक्षणिकता ने अंग्रेजी भाषा की इन विशिष्ट प्रवृत्ति से पर्याप्त बल लिया है । इसी प्रकार अचेतन प्रवृत्ति के उपकरणों अथवा निष्प्राण पदार्थों और सूक्ष्म भावों को चेतन-रूप प्रदान कर देने वाली 'मानवीकरण' चलवार की पद्धति, 'धर्म' या 'धर्म' पर लगे विशेषणों को 'धर्म' या 'धर्म' पर लगाकर धर्म देने वाली 'विशेषण-विपर्यय' चलंकार की शैली और नाद-विशेषण की सृष्टि करने वाली विशिष्ट पदावली के प्रयोग से ही धर्म की व्यञ्जना करने वाली 'नाशय-व्यञ्जना' चलंकार की अभिव्यक्ति-रीति, अंग्रेजी के 'पर्सनीकितेशान', 'ट्राम्फंड एपीपेट' एवं 'मोनो-मेटोपीया' से ही प्रेरित हुई है ।

छायावादी काव्य-धारा की भाषा में लिंग-वचन-सौकोक्ति-सम्बन्धी उच्छृङ्खलनाएँ, मवीनता के मोह में अमिष्ट शब्दों की रचना, विप्लवता, अतृप्त्य एवं दूरान्वय-विपर्यय शब्द भी आ गए हैं । 'निरामा' और फल तक में विभक्ति-वैतक के दोष दिखलाई पड़ जाते हैं, पर इन सबके बावजूद भी छायावाद हिन्दी साहित्य-इतिहास का एक गौरवमय अध्याय है जिसमें साहित्यिकी की कुमारिका को जीवन की प्रीति और जीवन की विविधता के उपपुष्प हाव-भाव की सूक्ष्म साकेतिकता प्राप्त करने का स्वर्ण-अवसर प्राप्त हुआ । उसके हृदय (मायाभिव्यक्ति) और बुद्धि (चिन्तनशीलता) दोनों का समुत्प्रेरक-विकास हुआ । आन्तरिक अनुभूतियों के निरूपण, सूक्ष्म सौन्दर्य-अर्थों की अन्तर्भिव्यक्ति और जीवन के अन्तराल में चलने वाले अन्तर्गत मान-प्रतिपान के विषय की ओर ध्यान इस धारा से प्राप्त हुई, कट्ट पूर्व-युगों में अज्ञात थी । 'प्रकाश' की सूक्ष्मसाकेतिक अभिव्यक्ति, 'निरामा' की अन्तर्ध्यात्मिक परिभाषना, 'पल' का साक्षात्कृत वैविध्य, अन्तर्देश की प्रतीकात्मक चित्रण, 'वचन' की नीत्र-मीची एवं तन्त्र-स्वामी काव्यार्चना, नरेन्द्र शर्मा की ऐन्द्रियता, नेत्रानी की सहज रमार्जना, सम्भूताव निहू की परिस्थितियों पर प्राप्य सवेदनशीलता और 'आत्मी' की कल्पना की सूक्ष्म एवं आत्मिक उपलब्धियाँ इन्हीं की युग की भाषा के लिए अभिव्यञ्जना-शक्ति का जीवन उत्साहपूर्ण होगी ।

सन् १९२० ई० के आसपास हिन्दी-काव्य-क्षेत्र में एक नयी काव्य-धारा का सूत्र-पात्र हुआ जिससे 'छायावाद' की संज्ञा प्रदान की गयी। आरम्भ में मुकुटधर पांडेय को छायावाद का प्रवर्तक माना जाता था किन्तु कालान्तर में जयशंकर प्रसाद को उनकी 'इन्दु' में प्रकाशित उन कविताओं के आधार पर जो बाद में 'कानन-कुसुम' में संगृहीत हुईं, छायावाद का प्रवर्तक माना जाने लगा। आरम्भिक काल में इस काव्य-धारा को अस्पष्टता के कारण 'छाया' नाम दिया गया किन्तु आगे चलकर यह नाम इतना अधिक प्रचलित एवं लोकप्रिय हुआ कि स्वयं छायावाद के महारथियों ने इसका हृदय से स्वागत किया और उन्होंने अपने-अपने ढंग से इसे अर्थवत्ता प्रदान की।

परिभाषा—साधुनिक हिन्दी-साहित्य में 'छायावाद' एक अस्पष्ट विवादास्पद 'वाद' है। समीक्षकों ने इसकी व्याख्या अपने-अपने ढंग से की है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'छायावाद' को दो अर्थों में ग्रहण किया :—१. रहस्यवाद, २. काव्य-शैली या पद्धति-विशेष। वे महादेवी वर्मा को प्रथम अर्थ में तथा प्रसाद, पन्त और निराला को द्वितीय अर्थ में छायावादी मानते हैं। आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी के अनुसार छायावाद "नूतन सांस्कृतिक मनोभावना का उद्गम और स्वतन्त्र दर्शन की नियोजना का प्रतिफलन है। मानव तथा प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त सौन्दर्य में आध्यात्मिक छाया का भान 'छायावाद' है। इसमें भावुकता, साकेतिकता, रहस्य, दुरुहता, कोमलकान्त-यशस्वी, प्रकृति-प्रेम, उच्च संवेदन—अनेक वस्तुएँ सम्मिलित हैं।" डॉ० लगेन्द्र 'छायावाद' को एक विशेष प्रकार की भाव-पद्धति मानते हैं। उनके अनुसार "जीवन के प्रति इस विशेष भावात्मक दृष्टि-कोण का आघेय मनु-जीवन के स्वप्नों और कठारों के सम्मिश्रण में बना है, प्रकृति अन्तर्मुखी तथा शायबी है और अभिव्यक्ति हुई है प्रायः प्रकृति के प्रतीकों द्वारा। विचार-पद्धति उसकी तत्त्वतः सर्वात्मवाद मानी जा सकती है।" उनके अनुसार 'अन्तर्मुखी प्रकृति' अशरीरी प्रेम एवं उसकी प्रकृति, अमांशल सौन्दर्य, मानव एवं प्रकृति का वेदन संस्पृष्ट, रहस्य-चिन्तन, कलात्मकता एवं शायबी बानावरण छायावाद की विशेषताएँ हैं। प्रसाद की मान्यता है, "कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के बाह्य-वर्णन से भिन्न, जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे 'छायावाद' के नाम से अभिहित किया गया।" महादेवी का मत है कि "छायावाद इतिवृत्तात्मकता के विरुद्ध मनुष्य की सारी कोमल और सूक्ष्म भाव

नामों का विरोध है। छायावाद एक विनिष्ट मूलम गीन्दर्पानुभूति है जिसने भारतीय महान्-स्वाभाविक अभिव्यक्ति के विरुद्ध नूतन अभिव्यञ्जना-प्रणाली का कोमलतम कनेक्टर धारण किया।" पन्ना का कथन है कि "नवीन सामाजिक जीवन की वास्तविकता को ग्रहण कर सबने के पहले हिन्दी-कविता छायावाद के रूप में हृदय-युग के वैयक्तिक अनुभवों, ऊर्ध्वमुखी विकास की प्रवृत्तियों, ऐहिक जीवन की आकांक्षाओं-मन्वन्धी स्वप्नों, निराशाओं और सवेदनाओं को अभिव्यक्त करने लगी और व्यक्तिगत जीवन-मंचों की कठिनाइयों से शुरुआत होकर पलायनवाद के रूप में, प्रकृतिक दर्शन के सिद्धान्तों के आधार पर भीतर-बाहर, गुप्त-दुःख में, धासा-निराशा और संयोग-वियोग के द्वंद्वों में सामंजस्य स्थापित करने लगी।" डॉ० रामशुमार वर्मा छायावाद और रहस्यवाद में अन्तर्द्वेष स्थापित करते हुए लिखते हैं—“छायावाद वास्तव में हृदय की एक अनुभूति है।.....संसार में परित्याप्त एक महान् और दैवी सत्ता का प्रतिबिम्ब जीवन के प्रत्येक क्षण पर पड़ रहा है उसी की छाया में जीवन का पोषण हो रहा है। एक अनिवार्य सत्ता कण-कण में समाई हुई है। इस संसार में उस दैवी सत्ता का दिग्दर्शन करने के कारण ही इस प्रकार की कविता को ‘छायावाद’ की संज्ञा दी गयी।” ‘दिनकर’ के अनुसार, “वास्तव में छायावाद की विशेषता ध्वनि और वेदना-प्रियता नहीं, प्रत्युत भावुकता और कल्पना की प्रतिपाद्यता तथा परिचित से दूर जाकर अपरिचित में विचरण करने का मोह था।.....सामने के आवरण को हटाकर उसके पीछे छिपे हुए सत्यों की जानने की उत्सुकता और कल्पना के सहारे भाँति-भाँति की सुन्दरताओं को देखने की चाह, ये दो बातें हिन्दी के छायावादी आन्दोलन की दो प्रमुख विशिष्टताएँ थीं।.....छायावाद के दो अन्य लक्षण भी उल्लेखनीय हैं—एक तो अतीत की ओर आसक्ति से देखने की प्रवृत्ति और दूसरा जीवन के सरल रूप पर सौट चलने का भाव।”

उपर्युक्त विचारों के विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि छायावाद न तो अभिव्यञ्जना की विशिष्ट शैली मात्र है और न केवल रहस्यवाद। वह लड़ीबोली कविता का वह प्रकारविशेष है जिसमें अभिव्यञ्जना का चमत्कार, रहस्यभावना, अंतर्मुखी वृत्ति, आत्मनिष्ठता, स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विरोध, पलायनवाद, प्रकृति में चेतन का आरोप, नवीन जीवन-दर्शन, असीरीरी प्रेम, सूक्ष्म सौम्य, निगूढ़ वेदना आदि अनेक विशेषताएँ समाविष्ट हैं।

प्रेरक परिस्थितियाँ—छायावाद के उद्भव के विषय में मतभेद है, कुछ समीक्षकों का मत है कि छायावाद का उद्गम द्विवेदी-युग की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ; कुछ इसे अंग्रेजी रोमान्टिक कविता की देन समझते हैं, कुछ बंगला के प्रभाव से उद्भूत मानने के पक्षपाती हैं और किसी-किसी ने इसे वैदिक काल से चली आती हुई एक स्वतन्त्र काव्य-धारा के रूप में देखा है। वस्तुतः ये सब संश्लिष्ट रूप से छायावाद के प्रेरक तत्त्व हैं।

राजनीतिक परिस्थिति—स्वातन्त्र्य-संग्राम के फलस्वरूप प्राधुनिक हिन्दी-कविता देश-प्रेम की ओर मुड़ी, अतः कवि-हृदय तत्कालीन शासन के प्रति विरोधार्थक हो उठा; किन्तु विदेशी शासन का इतना अधिक आतंक था कि कवि खुलकर विदेशी सत्ता का विरोध न कर सका। परिणाम यह हुआ कि वह अंतर्मुख हो गया और उसकी भाव-धारा

आत्माभिव्यक्ति प्रधान होकर छायावाद के रूप में फूट पड़ी।

साहित्यिक परिस्थिति—द्विवेदीयुगीन कविता वस्तुनिष्ठ अथवा बाह्यार्थनिरूपक थी। उसकी इतिवृत्तात्मकता अथवा वर्णनात्मकता ने काव्य में रूखेपन का विस्तार किया जिसमें मुकुमारता का क्रमशः अभाव होने लगा। उसमें वर्णन-विविधता का ही बाहुल्य रहा, हृदय के कोमल भावों का सन्निवेश न हो सका। उन कविताओं में हृदय को स्पष्ट करने की क्षमता न थी, जिनमें रसात्मकता का अभाव-सा था। इस रूखेपन के प्रति कवि का संवेदनशील हृदय विद्रोहात्मक हो उठा। दूसरों का वर्णन करते-करते वह ऊब चुका था। अतः उसने आत्माभिव्यक्ति के लिए उन विषयों को चुना जो अपेक्षा-कृत नवीन थे, जिनमें आत्माभिव्यञ्जना के लिए मुक्त अवकाश था। शैली में भी नवीनता का समावेश हुआ, मुक्त छन्दों की निबन्धना हुई, भाषा में लक्षणा धीरे धीरे व्यञ्जना का प्रयोग बढ़ने लगा।

धार्मिक-सामाजिक परिस्थिति—सुधारवादी धर्मसमाज आदि धार्मिक-सामाजिक संस्थाओं के कल-स्वरूप द्विवेदी-युग के साहित्यकारों के व्यक्ति-स्वातन्त्र्य पर नैतिकता का प्रतिबन्ध-सा लग गया। साहित्य से शृंगारिकता को दूर रखने का भरसक प्रयत्न किया जाने लगा। अतः उस युग का काव्य नीरसता एवं वर्णना से भर गया। नारी के प्रति पुण्य का आकर्षण स्वाभाविक होते हुए भी स्वच्छन्द अभिव्यक्ति का विषय न बन सका। स्वच्छन्दावादी कवियों ने नैतिकता की आरोपित शृंखला को तोड़कर आत्माभिव्यक्ति के माध्यम से शृंगारिक भावना की निवृत्ति की। छायावादी कविता में नारी-सौन्दर्य-वर्णन का यह एक प्रमुख कारण है।

धार्मिक परिस्थिति—धार्मिक दृष्टि से भी कवि कुठाग्रस्त था। समाज में शासक वर्ग तथा उसके लागू-भागुओं का ही विशेष सम्मान था। सामान्य जन (जिसमें कवि भी सम्मिलित था) सामाजिक प्रतिष्ठा की दृष्टि से उपेक्षित ही था। इसकी प्रतिक्रिया के फल-स्वरूप समाज के प्रति उदासीन कवि ने अतृप्त होकर आत्माभिव्यक्ति को ही काव्य का प्रमुख विषय बनाया जिसमें वह प्रतिष्ठा के कल्पित आनन्द की अनुभूति करने लगा।

छायावाद की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

इन प्रवृत्तियों के मुख्यतः दो वर्ग हैं : भावगत, धीरे धीरे गत।

भावगत प्रवृत्तियाँ

आत्मनिष्ठता एवं व्यक्तिकता—द्विवेदीयुगीन कविताएँ प्रायः विषयनिष्ठ थीं। इसकी प्रतिक्रिया हुई। छायावादी कवियों ने अन्तर्जगत् को महत्त्व दिया। उनकी आत्मा-भिव्यक्ति कभी-कभी इतनी अधिक उद्दाम हो उठी कि आलोचकों ने उसे 'उद्दाम व्यक्तिकता का अभिव्यञ्जन' तक पहुँचाया। प्रारम्भिक छायावादी कविताओं में सामाजिकता का अभाव तथा आत्माभिव्यक्ति का ही प्राचुर्य रहा। 'जुही की कली' (निराला), 'उच्छ्वास' (पन्त), 'माँसू' (प्रसाद) आदि इस प्रकार की रचनाओं के प्रकृत उदाहरण हैं। छाया-वादी कवियों की इस आत्माभिव्यक्ति की आकांक्षा में उनकी आत्म-विस्तार की आकांक्षा

निहित है। इस आकांक्षा के फलस्वरूप उन्होंने रहस्यवादी भावरण में प्रसीम, प्रज्ञात तथा विराट् प्रियतम के दर्शन किए।

ग्रहभावना की अतिशयता—छायावादी कवियों की अतमुंही प्रवृत्ति के परिणाम-स्वरूप उनमें ग्रहभावना का उदय हुआ। इसके अंतर्गत उन्हें अपनी वैयक्तिक अभिरुचि प्रदर्शित करने का अवसर मिला और उन्होंने निराली 'मैं संती' अपनायी। उनका ग्रह संकुचित न होकर अत्यन्त विस्तृत एवं उदात्त है। उनकी व्यक्तित्व चेतनाएँ मार्मिकता एवं तलस्पर्शी गम्भीरता से मोतप्रोत होने के कारण सहृदय-संबंध हैं।

प्रकृति का मानवोत्कर्ष—छायावादी कवियों की एक अवेशशील विवेकता है प्रकृति पर चेतना का आरोप। उन्होंने मानव के ही समान प्रकृति में भी चेतना का अनुभव किया, मानव को प्रकृति के संपर्क में लाकर उसकी स्वाभाविकता और निरुद्धता का परिचय कराया; प्रकृति के मूल चित्रों में मानवोचित हृदय की प्रतिष्ठा की। इस प्रकार उन्होंने प्रकृति को मौनता से मुखरता तथा जड़ता से गतिशीलता की ओर प्रेरित किया। उदाहरण के लिए, पन्त ने अपनी 'नौका-विहार' कविता में गंगा का चित्रण एक ठापस-बाला के रूप में किया—

धात, स्निग्ध ज्योत्स्ना उज्ज्वल !

अपलक अनगत, नीरव भूतल !

संकल-शय्या पर दुग्ध पबल, तर्बंगी गंगा, शीघ्र-विरल,

सेटी है धात, कलात, निरुधल !

तापस-बाला गंगा निर्मल, धनि-मुल से शीपिल मुनु करतल

सहरे उर पर कोमल कुन्तल !

सर्वात्मवादी भावना—छायावादी कवि के अनुसार प्रकृति आत्मा की ही छाया है; द्रष्टा और दृश्य सभी उस विराट् सत्ता के ही विभिन्न रूप हैं :

मोचे जल था, ऊपर हिम था, एक तरल था, एक सपन;

एक तरल की ही प्रधानता, वही उसे जड़ या चेतन !

छायावादी रचनाएँ अभ्यात्ममूलक हैं। उनमें एक परोक्ष सत्ता का आभास मिलता है। पन्त और महादेवी की कृतियों में इस परोक्ष सत्ता की अनुभूति ही काव्य की प्रक्रिया है जो प्राकृतिक सुषमा के विविध रूपों से व्यक्त हुई है। प्रसाद और निराला में हमारी परिचित दार्शनिक भूमि पर हुई है। प्रसाद के आनन्दवाद एवं समरगंगाबाद में मानवतावाद सुप्र-गिन है, जबकि निराला में अद्वैतवाद की प्रतिष्ठा प्रमुख है। छायावादी रचनाओं में मानवतावादी धारणा की प्रतिष्ठा हुई है, इनमें मानवता के ध्येय पक्ष का स्वयं निहित है। 'कामायनी' की

घोरों को हँसने देखो मनु, हँसो और मुन बाधो ।

अपने मुन को विसृज कर लो, तब वो लुपी बनारो ।

आदि पंक्तियों में यही मानवतावाद सुस्पष्ट हुआ है।

शृंगारिकता तथा प्रेम-अभावना—शृंगार एवं प्रेमप्रधान वर्णन तथा शरीर-भावना की अतिशयता छायावाद की एक अन्य विशेषता है। शमीना, कामायनी, छाया-

वाद को प्रेम और सौन्दर्य का काव्य कहा जाता है। इस काव्य में प्रेम-भावना का भावैक विशेष रूप से द्रष्टव्य है। प्रेम की यह व्यञ्जना लौकिक होते हुए भी अतीन्द्रियता के उस घरातल पर जा टिकती है जिसे हम आध्यात्मिक अथवा रहस्यात्मक दृष्टिकोण से देखने लगते हैं। यह प्रेम-वर्णन सफ़्त, उदात्त एवं रहस्योन्मुख ही कहा जाएगा। भक्तियोंदित गूंगार की व्यञ्जना यत्र-तत्र अपवादस्वरूप ही हुई है। इन कवियों का प्रेम-वर्णन विविधता से पूर्ण है; उसमें मिलन, विरह, स्मृति, उत्कठा, तीव्रता आदि अनेक मनोदशाओं का चित्रण हुआ है। उसमें नारी के प्रति स्वस्थ दृष्टिकोण का परिचय मिलता है जो रीति-कालीन कवियों के मल-निष्ठ-वर्णन से भिन्न है। रीतिकालीन कवियों ने नारी को प्रेयसी या नायिका के रूप में ही देखा, छायावादी कवियों ने उसे विभिन्न रूप में देखा तथा उसे स्वतन्त्रता प्रदान की। उन्होंने अपनी अद्भुत कल्पना-शक्ति द्वारा नारी का एक स्वतन्त्र एवं भव्य रूप प्रकट किया। इस दृष्टि से पंथ की 'मप्सरा' अवैधानीय है। छायावादी कवियों ने प्रेम को अत्यन्त महिमायुक्त रूप प्रदान किया। उन्होंने प्रेम के विश्व-व्यापी प्रभाव का अनुभव किया। पंथ ने इसी प्रेम (स्नेह) का गुणगान करते हुए लिखा—

अनिल सा लोह-लोह में

हृष में और शोक में

कहीं नहीं है स्नेह ? साँस सा सबके उर में !

महादेवी के गीतों में 'प्रेम की पीर' अत्यन्त मार्मिकता के साथ अभिव्यक्त हुई है। प्रसाद ने 'नामाधनी' की रचना द्वारा प्रेम की भूल प्रवृत्ति काम और रति की व्यापकता प्रदान की है। इस प्रकार उन्होंने आधुनिक जागरण की व्यापक सामाजिक चेतना को प्रतिबिम्बित और प्रभावित किया है। निराला ने 'प्रेम के प्रति' तथा 'प्रगल्भ प्रेम' शीर्षक कविताओं में प्रेम की प्रशंसा की है; जैसे—

प्रेम, सदा ही तुम अवृत्त हो

उर-उर के हीरों के हार;

गूँचे हुए प्राणियों को भी

गूँचे न करी, सदा ही सार ।

छायावादी कवियों का यह प्रेम उदात्त भूमि पर पहुँच कर मानवतावादी का प्रतिरूप हो गया है। निराला की 'सत्ता के प्रति', शीर्षक कविता में प्रेम के इसी उदात्त रूप की व्याख्या हुई है। सौन्दर्य-भावना की दृष्टि से छायावादी रचनाओं का रूप-विन्यास यूरोपीय सौन्दर्य-बोध तथा भारतीय सौन्दर्य-भावना का समन्वित रूप है। इस सौन्दर्य-भावना की प्रमुख विशेषता है स्वाभाविक सौन्दर्य की अधिक से अधिक रसा तथा उमर की स्वाभाविकता का ध्यान रखते हुए अनिर्वक्त प्रसाधन का आरोप।

विरह-वेदना—संयोग की अवस्था विप्रलय अधिक मार्मिक होता है। सभी युगों के कवियों ने उसकी तीव्रतरता पर ध्यान दिया है। अतः छायावादी रचनाओं में भी प्रचुर मात्रा में विरह-वर्णन हुआ है। महादेवी के अधिपद्योय यौन विरह-प्रधान है। पंथ की रचि में 'ससङ्गी वेदना' का हृदयस्पर्शी चित्रावन है। प्रसाद का 'आनू' एक महत्व-पूर्ण विमलम्भ-काव्य है। छायावादी कवियों की यह विरह-वेदना युगोपरान्तरिनिदिज्य

पीड़ा से घोनघोन है। ऐसा प्रतीत होता है कि छायावादी कवि का व्यापक एवं पीड़ा भरी विशेष आकर्षण है तभी तो प्रायः सम्पूर्ण छायावादी साहित्य एक अनृत अवसाद भागावरण से व्याप्त है। पंन की तो मान्यता ही है कि काव्य की उदमि भाई हुई है—

बिपोषी होगा पहला कवि, छाह से उपजा होगा मान;

उमड़ा कर धाँसों से कुरधाप बही होगी कविता धनवान !

उन्हें सम्पूर्ण बह्मांड बेदनामय दिनायी देना है—

बेदना ! कंसा करल उदगार है

बेदना ही है अलित कृष्णधृष्ट यह

सुहिन में, तूल में, उपल में, लहर में

तारकों में व्योम में है बेदना ।

यह ध्यान ध्यान देने योग्य है कि इन कवियों की इस बेदना का कारण सौकिक एवं पार-सौकिक दोनों है और यह बेदना स्वानभूतिजन्य तथा माधुर्य-विमिश्रित है; जैसे—

अपने इस घुनेपन की मैं हूँ रानी मतवाली,

प्राणों का दीप जला कर करती रहती दीवाली।—महादेवी

छायावादी कवियों की यह बेदना उनके व्यक्तिगत जीवन तथा दृष्टिकोण का परिणाम है। अपने सौकिक रूप में यह बेदना दुःखवाद, करुणा, निराशा आदि का परिधान पहन कर धापी। सोवसत्तारमक भावनाओं के प्रसार के साथ ही साथ व्यक्ति के मानस में निहित असंतोष, अनृप्ति, उत्पीड़न आदि भाव मुखरित हो उठे। दाम्पत्य की असहाय अवस्था तथा कल्पना-प्रवणता ने इन्हें तीव्रता एवं प्रगाढ़ता प्रदान की। व्यक्तिगत परिस्थितियों से उत्पन्न शोक, कृडा आदि के कलस्वरूप कवियों ने संसार को नदवाटा, मनुष्य की असमर्पता और निपतिवाद का बहुधा आस्वादन दिया।

विस्मय, एवं रहस्यानुभूति—छायावादी कविताओं में विस्मय, कुतूहल और रहस्यमयी जिज्ञासा का स्वर भी प्रायः पाया जाता है—

१. किन जन्मों की चिर-सजित सुधि बजा सुप्त तन्त्री के तार,

नयन-नलिन में बँधी मधुप-सा करती भर्म-मधुर गुंजार ?—पंन

२. किरल क्यों तुम दिखरी हो आज, रँधी हो तुम किसके अनुराग—प्रभाव
विस्मय और कुतूहल की भावना में सूक्ष्म आध्यात्मिक (रहस्यात्मक) सचेतन भी भरे पड़े हैं—

१. जान मुझको अवोध अनजान फूँक देते छिद्रों में गान,

पड़े सुत-दुस के सहपर मौन ! महीं वह सचतो तुम हो कौन ।—पंन

२. तुम हो कौन और मैं क्या हूँ ? इसमें क्या है भरा, सुनो !

मानस जलधि रहे विर बुम्बित—मेरे क्षितिज ! उबारें बनो ।—प्रभाव

विस्मय-जिज्ञासा-पूर्ण रचनाओं के अन्य उत्कृष्ट उदाहरण हैं निराशा की 'कब', 'स्वप्नों-सी उन किन धाँसों की', आदि; पंत की 'छाया', 'जिज्ञासा', 'प्रथम रश्मि', 'मौन निमग्नण' आदि; महादेवी की 'कौन तुम मेरे हृदय में', 'मुसवाता सनेन भरा नभ',

‘कमल दल पर किरण अंशित चित्र हूँ मैं क्या चितेरे’ आदि कविताएँ ।

पलायनवादी भावना—छायावादी कविताओं में पलायनवादी भावना की भी अभिव्यक्ति हुई है। यह पलायनवादी भावना दुःख जगत् की बठोर वास्तविकताओं को सहन करने की असमर्थता का ही परिणाम है। इसके फलस्वरूप छायावादी कवि किसी ऐसे भ्रमजन्य लोक की कल्पना करता है जहाँ उसकी कल्पना के अनुकूल मनोरम दृश्यों के दर्शन होने हैं; जहाँ न तो विरह-वेदना है और न किसी अन्य प्रकार का विषाद ही—

ले भल वहाँ भुलावा देकर, मेरे नाचिक ! धीरे धीरे ।

जिस निजंन में सागर सहरी, घग्घर के कानों में गहरी—

निद्राल प्रेम-कथा बहती हो, तज बोलाहल की धवनी रे ।

नारी ॥ प्रति सचीन दृष्टिकोण—अगर कहा जा चुका है कि छायावादी कविताओं में प्रेम का उदात्त रूप चित्रित हुआ है। छायावादी कवि ने नारी को विविध रूपों में देखा है। रीतिवादी कवियों ने उसे पुरुष की वासना-मृत्पि का माध्यम बनाया और द्वितीययुगीन कवियों ने उसे केवल देवी-रूप में देखा तथा उसे उपदेशों की माला पहनायी, किन्तु छायावादी कवि ने उसे पुरुष के जीवन-मय की सहचरी तथा उसके मन की आशा और कार्य के संबल के रूप में चित्रित किया। इतना ही नहीं, छायावादी रचनाओं में हमें नारी के स्वतंत्र व्यक्तित्व के भी दर्शन होने हैं। छायावादी कवि ने उसे प्रेम और सौन्दर्य के चेतन रूप में भी देखा तथा प्राकृतिक चेतना के स्वरूपों में उसके गुणों की प्रशंसा की। उसने नारी की सामाजिक उपयोगिता की स्वीकार कर उसके प्रति परम्परागत निषेध-भाव को अस्वाभाविक मानते हुए उसका परिचय किया। अब नारी माया के स्थान में प्रेरणा-दायक जीवन-सगिनी एवं सहयोगिनी के रूप में हमारे संमुख उपस्थित हुईं। उसके शक्ति-रूप को भी सभी ने स्वीकार किया। प्रसाद ने नारी को अद्या के प्रतीक के रूप में अंकित किया—

नारी ! तुम केवल अद्या हो विश्वास रखत नय पथ तल में,

पीछूष श्रोत-सी बहा करो जीवन के मुन्दर समतल में।—कामायनी

इस प्रकार छायावाद ने नारी के शोये हुए जीवन-मूल्यों की पुनः प्रतिष्ठा की। उसने नारी के शरीर से अधिक उसकी उस आन्तरिक चेतना का मूल्यांकन किया जो प्रेम और सौन्दर्य के चेतन-स्वप्नों से मानव को प्रेरणा प्रदान करती हुई उसे गतिशील बनाती है। उसने स्त्री के भीतर प्रकृति की उदारता का आरोप कर एक आदर्श की उपस्थापना की। छायावादी कवि को नारी केवल काम-पुत्तलिका नहीं, वरन् वह प्राणों में सतथा सजीवनी शक्ति फूँटने वाली, जीवन के प्रेम को श्रेष्ठ में परिवर्तित करने वाली और समाज का एक महत्त्वपूर्ण अंग है। इसी भावना से अनुप्राणित पंत ने ‘युगवाणी’ में उसकी स्वतंत्रता की वकालत करते हुए कहा—

मुक्त करो नारी को, मानव, चिर बन्दिनि नारी को,

पुग पुग की धबंर कारा से जननि, सखी, प्यारी को !

छायावादी कविता में नारी एक रहस्यमयी शक्ति के रूप में भी अंकित हुई है। पुरुष उसकी इस शक्ति से इतना अधिक अभिभूत हो उठा कि उसने नारी के बाह्य रूप को

भूलकर उसमें अतीन्द्रिय सौन्दर्य की अनुभूति करनी प्रारम्भ कर दी । निराशा के पुनः दास' की रत्नावली में हमें उस नारी के दर्शन मिलते हैं जिसके विराट् रूप ने निराश नारी-सम्बन्धी सभी रुढ़िबद्ध धारणाओं को आसूल परिवर्तित कर दिया है । मध्यम कवि की मान्यता थी—

नारी की भाई पड़े अघा होता मुजंग ।

इसके विपरीत छायावादी पंथ का उद्घोष है—

तुम्हारे छूने में था प्राण, संग में पावन गंगास्नान ।

इस प्रकार छायावादी रचनाओं में नारी को अत्यन्त गौरवशाली पद प्राप्त हुआ है । यद्यपि इन रचनाओं में नारी का प्रेयसी-रूप ही प्रधान है, फिर भी इन कवियों ने नारी को अज्ञानमयी, कहलामयी, कल्याणी तथा प्रेममयी जीवनसंगिनी के रूप में विभिन्न रूपों सामाज्य एवं साहित्य को अभिनव जीवन-रस से सौच दिया है ।

कल्पना की प्रतिपाद्यता—छायावादी कवियों ने वास्तविक जगत् में अपनी अज्ञानता की पूर्ति कल्पना-लोक में विचरण द्वारा की । उन्होंने क्षुधा-मृच्छा-सीङ्गल मर्त्यलोक से बहुत दूर जाने की होड़ में कल्पना की बड़ी ऊँची-ऊँची उड़ानें भरी और कल्पना-सौन्दर्य की ओट में अपने मनोभावों का स्वच्छन्द प्रकाशन किया । उनकी कल्पना-प्रवणता से प्रभावित समीक्षकों की अभ्युक्ति है कि 'छायावादी काव्य का मेरुदंड कल्पना है, उसमें अनुभूति की गौणता है ।' कल्पना का मुख्य कार्य है अलंकार-विधान जिससे अनुभूति को मूर्तिमत्ता प्राप्त होती है । छायावादी कवि इस कमीटी पर खड़े उतरने हैं । उदाहरण के लिए, 'मध्या', 'सद्योप', 'नितली', 'शुक' आदि कविताओं की मनोरम छटा दर्शनीय है । मधुमती कल्पनाओं ने छायावाद के कला-पक्ष को विशेष समृद्ध किया है । छायावादी कवियों की कल्पना केवल अलंकारी और प्रतीकों की योजना करने वाली साधारण प्रवृत्ति मान नहीं है । वह एक अतर्दृष्टि है जो सत्य का अन्वेषण करती है । इन कल्पना का जन्म तीव्र भावावेग से हुआ है । इसीलिए छायावाद में कल्पना और कविता परस्पर पर्याय बन गये हैं । तभी तो निराशा ने कविता को 'कल्पना के बानन की रानी' कहा है । कल्पना के योग से छायावादी रचनाओं में सौन्दर्य की सुदृग्मासुदृग्म रसाभासों का चित्रण है तथा 'हृदय मत्ता का गुन्दर सत्य' भक्त हुआ है । उनकी कल्पना अपनी अनुभूति है कि वह नये-नये उपमानों का विधान करती है । वे उपमान रुढ़िभूक्त न होकर मर्मदा नवीन हैं । पन की 'बादल' कविता दृग् दृष्टि में उपलब्ध है । 'अवि' आदि में बड़ी रुढ़िभूक्त उपमान आये हैं वहाँ भी नवीन कल्पना उपलब्ध है ।

बाह्य प्रभाव—जब विषय-वस्तु और क्या अभिव्यक्तता-दीप्ति, दोनों ही दृष्टियों में छायावादी रचनाओं पर बाह्य प्रभाव स्पष्ट रूप से परिगणित होता है । मुनिश-नन्दन पन्त स्वयं स्वीकार करते हैं, "मेरी उन्नीसवीं सदी के अग्रणी कविता—मृगयण ऐसी कवि-मन्त्र, कोट्स और टैमिन्स—मेरे विशेष रूप से प्रभावित रहा है" । अग्रणी कविता की मन्त्र-शक्ति उक्ति है, 'यह युग (छायावाद) वास्तव्य भावित्व में प्रचारित, और रचना को नवीन वास्तव्यता में परिचित नों का ही भाव ही उसके सामने—आनीय वास्तव्य को

रही।' रवीन्द्र की अनेक कविताओं की छाया पंत और निराला के अनेक गीतों पर है। महादेवी पर मोराबाई का प्रभाव तथा पन पर कबीर के विचारों की स्पष्ट छाया है। उन्हीं कविता का भी प्रभाव हम युग की रचनाओं पर पड़ा। इसी प्रभाव के परिणाम-स्वरूप हिन्दी में मधुशाला, हवाला, मधुवाला आदि प्रतीकों की योजना हुई। शीघ्र के अभिव्यंजनावाद तथा आँसूकर वाइल्ड के कलावाद का भी प्रभाव पड़ा। फलतः इन रचनाओं में अभिव्यक्ति-सौन्दर्य को प्रमुखता तथा वर्ण्य-वस्तु को गौणता प्रदान की गयी। प्रसाद और निराला के शब्द-विन्यास पर संस्कृत एवं बँगला का स्पष्ट प्रभाव है।

अंतीकृत विशेषताएँ—छायावादी नाव्य द्विवेदीयुगीन रुढ़ काव्य के प्रति विरोध एवं प्रतिक्रिया के रूप में उपस्थित हुआ। छायावादी कविता में पद-साहित्य, साधार्णिकता, ध्वन्यात्मकता, प्रतीकात्मकता, संगीतात्मकता, चित्रात्मकता और ध्वन्यर्थव्यंजना, विशेषविपर्यय, मानवीकरण आदि नवीन अलंकारों का दृष्टि-विनिवेश किया गया; स्वच्छन्द छन्दों की योजना की गयी; मुक्तकों का प्रभाव रहा।

पद-साहित्य—द्विवेदी-युग की इतिवृत्तात्मकता और नीरसता के विरुद्ध छायावादी कविता की भाषा मधुरता एवं सरसता से युक्त हुई; उसमें कोमलजात पदावली का व्यवहार हुआ जिसमें शब्द-सौन्दर्य एवं नाद-सौन्दर्य अपनी पराकाष्ठा को पहुँच गया। पंत की 'नीला-विहार' कविता में शब्द-सौन्दर्य, मधुरता एवं कोमलजात पदावली की सीमा द्रष्टव्य है—

सुदु गन्द मन्द मंवर, मंवर मधु तरंगि हसिनी सी सुन्दर,
तिर रही, खोल पालों के घर !

निराला के 'बादल-राग,' 'जुही की कली,' 'उद्बोधन' आदि में भी नाद-सौन्दर्य की विशेषता है। निराला और पंत की रचनाओं में नाद-सौन्दर्य की इनकी प्रतिपादन है कि यदि हम इन कवियों को नाद-सौन्दर्य का कवि बहे तो हमकोचीन न होगा।

विषयानुरूप शब्द-चयन—छायावादी कवियों ने विषय के अनुरूप पदावली का चयन किया। इसका परिणाम यह हुआ कि लड़ीबोली कविता का कविवर कोमलता के साथ में डल गया। शास्त्रज्ञता की दृष्टि से यह उपलब्धि आधुनिक हिन्दी-साहित्य में अभूतपूर्व थी। छायावादी कवियों ने सुन्दर शब्द-चयन द्वारा अपनी रचनाओं में आकर्षण, सजावट एवं संगीत की योजना की; पर्याय-शब्दों में अर्थ-भेद का ध्यान रखने हुए प्रसंगा-नुरूप प्रयोग करके अर्थ-विवेक का परिचय दिया। उन्होंने शब्द-संगति तथा शब्द-न्यून के संगीत पर भी ध्यान रखा है। उदाहरण के लिए निराला की 'सम्पन्न-मुन्दरी' में अर्थ-संगति का मार्मिक प्रयोजनीय है—

दिवसावसान का समय
मेघमय आसमान से उतर रही है
सुख सम्पन्न-मुन्दरी परी सी
धीरे धीरे धीरे।

यहाँ पर दिवसावसान-आसमान, समय-मेघमय, मुन्दरी-परी-सी, आदि शब्द-मधुरों में स्वर एवं व्यंजन दोनों की आधुनिक शास्त्रीय रमणीयता है।

‘गौतिका’ ऐसे ही गीतों का संग्रह है जिनमें कवि का ध्यान संगीत की ओर अधिक है, धर्म-समन्वय की ओर अपेक्षाकृत कम; यथा —

घमरल भर घरल-भान
वन-वन उपवन-उपवन
जाग छवि, लुके प्राल ।
मधुप-निकर कतरव भर,
गीत-मुखर पिक-प्रिय-स्वर,
स्मर-दर हर केसर-भर,
मधुपूरित गंध, ज्ञान ।

साक्षरकृता—छायावादी कवियों ने हृदय की सूक्ष्म भावनाओं की साकेतिक अभिव्यक्ति के निमित्त साक्षरिक भाषा का ही अधिकांश प्रयोग किया है। भाषा का यह रूप भावनाओं की मार्मिक अभिव्यक्ति के लिए सर्वथा उपादेय है। छायावादी कवियों की यह साक्षरिता अभिव्यञ्जना-शैली की दृष्टि से विविष्ट महत्त्व की है। पत्र की उक्ति है—

मम पीड़ा के हात ।

रोग का है उपचार;

पाप का भी परिहार; —पल्लव

यहाँ ‘हात’ से अभिप्राय विकार या समुद्रि से है तथा विशेष-वैविध्य के लिए व्यत्यय-भाव का लेकर लक्षणा व्यवहृत हुई है। आधार-भाषेय सम्बन्ध हैं। ‘मम पीड़ा के हात’ का अर्थ होगा—हे मेरे पीड़ित मन ! इसी प्रकार—

बाँदनी का स्वभाव में बात ।

विचारों में बच्चों की सीत ।

उक्त पंक्तियों में ‘बाँदनी’ का अन्वयार्थ मृदुलता और सीतलता है तथा ‘बच्चों की सीत’ से अभिप्राय भोलेपन से है।

प्रतीकारम्भता—जिस धूर्त वस्तु के वर्णन द्वारा अमूर्त रहस्य या मन-स्थित की व्यञ्जना की जाती है उसे ‘प्रतीक’ कहते हैं। प्रतीक की प्रमुख विशेषताएँ हैं : ‘अधिकाधिक धर्म-छायाओं के द्वारोन्मोचन की संभावना और एक मूल आधार-भाव की साधनोन्मत्ता’। छायावादी कवियों की कृतियों में प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग हुआ है। प्रतीकों की इस बहुलता के कारण छायावादी काव्य की भाषा प्रतीक-प्रधान भाषा बनी गयी है। कवि अथवा कला-कार की कृतियाँ उमंगें अउत्तम से दबो हुई भावनाओं की ही प्रतीक होती हैं, यह सामान्य नियम छायावादी कवियों तथा उनकी रचनाओं में विशेष रूप से प्रतिबिम्बित हुआ है। यथा : इन रचनाओं में प्रतीकारम्भता का समस्त व्यञ्जन रचनात्मिक है। सुख, दर्शन, मृदुलता, दीनराम आदि के स्थान पर उनके शोक उदा, प्रेमा, मधुमान, विद्या के लिए मृत्यु, प्रेमी के लिए मधुप, रस के लिए बूद, रस के लिए आदि, माधुर्य के लिए मधु, दीनराम के लिए रक्षण, विद्या के लिए अक्षर, माधुर्य का शोक के लिए अक्षर, प्रेमा के लिए अक्षर आदि प्रतीकों के प्रयोग छायावादी रचनाओं में बहुलता से उपलब्ध होते हैं। उदाहरण के लिए हम ‘मधु’ की विमर्शित पंक्तियों में

सकते हैं—

भंभा भंकोर गर्जम था विजली थी, नीरव माता
पाकर इस शुन्य हृदय को सबने धा डेर डाला।

यहाँ 'भंभा भंकोर' शोभ या आकुलता का, 'गर्जन' वेदना की तरङ्ग का, 'विजली' चमक या टीस का तथा 'नीरवमाता' अंधकार का प्रतीक है। इसी प्रकार—

पतझड़ था, भाड़ सड़े से सूखी-सी कुलवारी में
किसलय नव कुसुम बिदाकर आये तुम इस ब्यारी में।

इस पद्य में 'पतझड़' उदासी का, 'किसलय नव कुसुम' सरमना और प्रकुलता का प्रतीक है।

प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति में जिज्ञासा को प्रबुद्ध करने और सूक्ष्म लक्ष्य देने की पद्धति का प्राधान्य रहता है। इसमें भाषा एवं प्रयोग के महत्त्व पर विशेष बल दिया जाता है। जब प्रतीक सामान्य अनुभूति के क्षेत्र में होते हैं तब वे स्वाभाविक लगते हैं तथा प्रभविष्णु भी होते हैं, अन्यथा वृत्तिमय और प्रभावहीन। प्रतीक-योजना का आधार प्रभाव-साम्य हुआ करता है। छायावादी कवियों ने प्रभावसाम्य पर विशेष दृष्टि रखी है जिससे उनकी रचनाओं में प्रतीकों की अत्यंत मनोरम व्यञ्जना हुई हैं।

मानवीकरण—छायावादी कवि अलंकार-शैली के बहिर् हैं। उन्होंने अपनी कविता को प्राचीन एवं नवीन अलंकारों से भलीभाँति सजाया है। परंपरा-प्रसिद्ध रूपक, उपमा, उत्प्रेक्षा, विरोधाभास आदि के अतिरिक्त तीन नूतन अलंकारों का सन्निवेश विशेष ध्यान देने योग्य है : मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय और ध्वन्यध्वञ्जना। छाया को सन्तोषित करके पंत पूछते हैं—

कहो कौन हो दममंती सी तुम तर के नीचे तोई ?

हाय, तुम्हें भी त्याग गया क्या धलि, नल-सा निष्ठुर कोई ?

ज्वाला पर मानवता का आरोप करके प्रसाद कहते हैं—

मणिदीप विश्व-मन्दिर की पहने किरणों की माता

तब भी तुम सतत अकेली जलती हो मेरी ज्वाला।

उपयुक्त पंक्तियों में छाया और ज्वाला के मानवीकरण (पर्सोनीफिकेशन) द्वारा उल्लिखित में निस्संदेह मार्मिकता धरा गयी है।

विशेषण-विपर्यय—विशेषण-विपर्यय अंगरेजी के 'ट्रान्सफ़रे एपिथेट' का स्वरूप है। छायावादी कवियों ने इस लक्षणा-विशिष्ट अलंकार का बहुत प्रयोग किया है।

घस सरणों का व्याकुल पनघट, कहाँ आज वह बृथा धाम

निराला की इस पंक्ति में पनघट के विशेषण-रूप में प्रयुक्त 'व्याकुल' शब्द व्यंग्यः पनघट पर जाने वालों की व्याकुलता का द्योतक है। 'घाँसों का बचपन', 'मलहड़ सेरा', 'भोली भातमक्या', 'मीन ब्यवा', 'आकुल तान', 'नीरव गान', 'अलक्षित वन', 'पुरीला हाथ', 'तुलना उपनम', 'मूर्च्छित आतप', 'तुमुल तम', 'आदक कर', 'वीगल भू-मात', 'जीवित छाया', 'बुढ़ अनुभव', 'नील भंकार' आदि इस प्रकार के प्रयोग छायावादी कविताओं में भरे पड़े हैं।

ध्वन्यर्थव्यञ्जना—ध्वन्यर्थव्यञ्जना (ऑनोमेटोपीया) छायावाद की एक अन्य विशेषता है। उदाहरणार्थ, निम्नांकित पक्तियों में अर्थव्यञ्जक ध्वनियों की सटीक योजना की गयी है—

धूम धुँधारे, कागर कारे, हम ही बिकरारे बादर !

भदनराज के बीर बहादुर, पावस के उड़ते कछिपर !

समक भमकमय मंत्र बशीकर, छहर छहर भय बिष सोकर

स्वर्ग सेतु-से इन्द्रधनुषपर, कामरूप धनदयाम शर !—पंत

पन की 'नौका-बिहार', निराला की 'निराला के उर की खुली कली', महादेवी की 'भीगी झलकी के छोरों से' आदि कविताओं में इस अलंकार का रमणीय प्रयोग हुआ है।

मुक्तकों की प्रचुरता—वाक्य-रूप की दृष्टि से छायावादी कवियों की अधिकांश रचनाएँ गीत या प्रगीत मुक्तक हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि द्विवेदीयुगीन विषयप्रधान पद्य-निबन्धों से ऊबकर छायावादी कवियों ने आत्माभिष्यञ्जक मुक्तकों की शरण ली। वे रवीन्द्र-नाथ एवं स्वच्छन्दतावादी अंग्रेजी कवियों से प्रभावित हुए। जीवन-संघर्ष की तीव्रता ने भी उन्हें मुक्तक-रचना की ओर प्रेरित किया। रचना-विधान के इस प्रवाह का प्रभाव इस युग की प्रवधात्मक रचनाओं पर भी परिलक्षित होता है। 'साकेत', 'यशोधरा' आदि प्रवधात्मक रचनाओं में भी मुक्तक-गीतों का स्वच्छन्दतावादी समावेश किया गया।

छन्द-बन्धन का परिहास—छायावादी कवियों ने छन्द के बन्धन को तोड़कर अमि-श्रृंगार-सीसी के क्षेत्र में अभूतपूर्व नाटि की। निराला उन सब में अग्रणी हैं। उन कवियों ने छन्दों की सीमा के अंतर्गत घुटन का अनुभव किया; फलतः वे मुक्त-छन्दों के स्वच्छन्द प्रयोग में प्रवृत्त हुए। पंत का यह कथन कि 'खुल गये छन्द के बंध' तथा निराला की यह उक्ति कि 'छोड़कर बन्धनमय छन्दों की छोटी राह' हमें छायावादी कवियों की एतद्विषयक मनोवृत्ति का पूर्ण परिचय प्रदान करती है। 'फलक', 'परिमल' आदि में संगृहीत कविताएँ छांदमिक स्वतंत्रता का उत्कृष्ट उदाहरण प्रस्तुत करती हैं।

किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं है कि इन कवियों ने स्वच्छन्दता का आश्रय लेकर कविता को छन्दहीन कर दिया। इन कवियों ने यह विद्रोह छन्द के बाह्याङ्क के प्रति ही किया, छन्द की भात्मा (सत्य) की अपेक्षा नहीं की। इस बाह्यरूप से मुक्ति प्राप्त करने का उद्देश्य ही या छन्द की भात्मा (सत्य) का अधिवाधिक मुक्त विकास। हिंदी में मुक्त-छन्द का प्रवर्तक निराला को माना जाता है। उनकी 'जुही की नली' मुक्त-छन्द की प्रथम कविता मानी जाती है। इस कविता के अरण विषय हैं तथा भावावेग के अनुसार हमारे अरणों का विस्तार एवं संकोच हुआ है। इसी प्रकार अन्य कविताओं में भी भावावेग के अनुसार अरण छोटे या बड़े हैं। छायावाद ने भाव-स्वच्छन्दता की आवश्यकता से प्रेरित होकर मुक्तछन्द का प्रचलन किया। इससे भाव-प्रवाह की ध्वनि में सहायता मिली।

छायावाद के दोष—छायावाद की उपर्युक्त विशेषताएँ उसे काव्य की उत्कृष्टता में प्रतिष्ठित करती हैं। परन्तु उसमें कुछ ऐसे दोष भी हैं जिनके कारण छायावादी कविता जनसाधारण में समाप्त न हो सकी और उसका सुख सीधे ही समाप्त हो गया। जीवन से विच्छिन्नता, एवं सीधे-सविज्ञान का निरस्कार, सौंदर्य की छोट में विह्वल मनोभावों की

अभिध्वक्ति, भीमित सौंदर्य-मृष्टि, सुचितित साधना की बसो, अनुभूति की गौणता, कल्पन की अनिश्चयता, दुरुह प्रतीक-विधान, कुंठा की बहुलता, स्वप्निलता, पलायनवादी भावना, प्रच्छन्न शृंगार का चित्रण, वेदना पर बल, व्यक्तिगत भावनाओं का प्राबल्य, ऐंद्रिय रूप-सौंदर्य की लिप्सा, अस्वस्थ एवं निराशाजनक दार्शनिकता, दुःख की साधना-रूप में स्वीकृति, शब्द-मोह आदि दोष छायावादी रचनाओं में विशेष रूप से पाये जाते हैं। दुःख का विस्तृत विवेचन अपेक्षित है।

शब्द-चित्रों एवं अलंकारों के प्रति मोह—छायावादी कवि की बहुत बड़ी दुर्बलता है शब्दों, चित्रों और अलंकारों के प्रति उसका मोह। थोड़ा बलाकार इस दुर्बलता में सर्वथा मुक्त रहने का यथासंभव प्रयास करता है तथा अनुभूति पर बल देता है। भाषा अनुभूति की अभिव्यक्ति का माध्यम मात्र है, साध्य नहीं; अतः थोड़ा कवि शब्दाद्वय से यथासक्ति बचने का प्रयत्न करता है। वह शब्द-प्रयोग में मिनस्यपिना का आशय लेता है।

छायावादी कवि शब्द-जाल की दुर्बलता से नहीं बच पाये। शब्दों के व्यवहार में वे अपर्याप्त हो गये हैं। उनका लक्ष्य रहा है सुन्दर एवं मधुर शब्दों के चयन द्वारा रचना को आकर्षक बनाना; इसलिए मुमिनानन्दन पन्त को कहना पड़ा, “छायावाद काव्य न रह-कर अलङ्कृत मंगीत बन गया और उसमें केवल टेक्नीक और आशय मात्र रह गया।” शब्दाद्वय के समान ही चित्रों का जमघट भी इन कवियों में देखने को मिलता है; विशेष रूप से पन्त में।

केन्द्रापगाभी अभिव्यक्ति-प्रवृत्ति—प्रत्येक कविता का एक केन्द्रगम भाव हुआ करना है जिसके आग-पाग उस कविता में आये हुए विभिन्न चित्र, उपमान, कल्पनाएँ आदि केन्द्रित होनी हैं। जब ये चित्र तथा कल्पनाएँ उस केन्द्रगम भाव को घुट न कर व्यापान पहुँचानी हैं तब हम उसे ‘केन्द्रापगाभी प्रवृत्ति’ की शक्ता देते हैं। इस प्रवृत्ति में कविता में दुरुहता तथा अस्पष्टता आ जाती है। छायावादी कवियों की बहुत-सी रचनाएँ इस दोष में ग्रस्त हैं। केन्द्रापगमिता का यह दोष पन्त, निराला, महादेवी, प्रणार आदि सभी छायावादी कवियों में ग्युनाधिक मात्रा में पाया जाता है। उसाहरण के लिए हम निराला के ‘प्रणम-प्रेम’ की निम्नांकित पंक्तियों में मक्ते हैं—

आम नहीं है मुझे और कुछ चाह
अर्धविकस इस हृदय-कमल में आ नू
दिए, छोड़कर अल्पवयस दुर्बों की छोटी राह
मज्जाभिन्ने, यह वय तेरा संकीर्ण,
कंठकाहीर्ण ।

कैसे होगी उम्मीद बार ।
कौनों में अँदल के तेरे तार निरुप जायेंगे
और उम्मीद जायेगा मेरा हार
मैंने छापी-छापी जगमाया

विष्णु मकर जब देख न पाया—कैसे सुन्दर आया ।

इस उदाहरण के उदाहरण में कवि ‘कंठकाहीर्ण’ विशेषण के मोह में दुरुह कविता की गयी

उसी से निर्धारित करने लगा है। यहाँ वह भलंकार को यथार्थ से अधिक महत्व दे बैठा है और इसीलिए उसकी प्रकृति केन्द्रापथामो हो गयी है।

असामंजस्य—केन्द्रापथामिता से ही सम्बद्ध दोष है असामंजस्य अर्थात् सामञ्जस्य का अभाव। सामञ्जस्य का यह अभाव विचारणन एवं रागमन दोनों ही प्रकार का होता है। वह रचना-शैष्ट्य और अस्पष्टता पर आघात करता है। श्रेष्ठ कलाकार अनुभूति के विविध अवयवों के जमिक् विन्यास तथा भावों के व्यवस्थित आरोह एवं अवरोह की प्रतिष्ठापना करता है। जहाँ इन विशेषता का अभाव होता है वही असामञ्जस्य होता है। विचारणन अथवा बौद्धिक प्रस के बिना रचना में उत्कर्ष नहीं आता। उदाहरण के लिए निम्नान्त की 'गीतिका' और 'अनामिका' की कुछ प्रारम्भिक कविताओं में यह दोष देखा जा सकता है, जिसके फलस्वरूप वे अस्पष्ट एवं दुरह हो गई हैं।

'स्वप्न में चिर निरपेक्ष कला, कंदन में आहत बिजब हूँता' (महादेवी)
आदि कुछेक गीतों में कल्पना की प्रधानता के कारण रागात्मक इराद विनिष्ट हो गयी है।

वास्तविक अनुभूति का अभाव—अधिकांश छायावादी काव्य "कल्पना-प्रभूत है, और वह कल्पना, अधिनारा स्वप्नों में, आवेगमयी नहीं, 'मूढ' की अनुवर्तिनी है।" उनमें अनुभूति की सच्चाई कम है, प्रतिभा का विनाश अधिक है। छायावादी कवि प्राचीन श्रेष्ठ कवियों के विपरीत, प्रत्युत कारणविहता की हो व्याख्या नहीं करता बल्कि स्वयं एक नयी वास्तविकता की कल्पना करके उस पर उत्प्रेक्षाएँ करता है। उसकी ये उत्प्रेक्षाएँ 'इब' 'कालो', 'त्रिमि' आदि शब्दों की अपेक्षा नहीं करती। वह तो अभेद-रूपक का आश्रय लेकर घटना का अन्तर्भाव है, दुर्हता एवं अस्पष्टता की विविधमात्र परवाह नहीं करता। पद्य के 'गहन' की प्रारम्भिक पतियाँ हैं—

आत्मक के कथित अर्थों पर कितनी अतीत मुक्ति का मनु ह्रास
जग की इस अविश्रुत निशा का करता कितन रह-रह उपहास ?
यहाँ कवि ने पढ़ते तो यह कल्पना की है कि आत्मक के कथित अर्थों पर अतीत-मुक्ति का हास है और फिर उस कल्पना की व्याख्या करने हुए कहा है कि वह हास जग की अविश्रुत निशा का उपहास करना रहता है। यहाँ वास्तविकता की अपेक्षा करते कवि ने पाठक की शिराग-भावना पर अमहनीय बोध हास दिया है।

कल्पना अनुभूति की महाद्वय अर्थात् अभिव्यक्ति का साधन साध है। श्रेष्ठ कला-कार जीवन और जगत् की सांघिक छवियों का इन प्रकार का मण्डन करता है कि वे महद्वय के हृदय का स्पर्श कर सकें। छायावादी कवियों की दृष्टि ऐसी छवियों पर कम पड़ी है। उनकी कल्पना-प्रधान अनुभूति में आत्मक का हृदय-मन्त्र नहीं हो पाया, बल्कि उनको 'निम्नो' के बुद्धिमान्सार का अनावश्यक आधान है। अनुभूति की वास्तविकता की कमी के कारण कभी-कभी पाठक को यह मन्देह होने लगता है कि कवि की दूर-वेदना आदि अनुभूति हीन है। अधिकांश छायावादी कवि कल्पना-अव्यक्त में अभिभूत हैं। उनका काव्य स्वयं स्पष्ट नहीं है, "अविश्रुत प्रतीतियों की अभिव्यक्ति" नहीं है। उनमें साक्षात्कृत सम्बन्ध की ग्युत्तन है। वह हमारी कल्पना-प्रवृत्ति का स्पर्श नहीं कर पाता। वे कवि

मानवता के ठोस जीवन से बचकर सन्निवृत्त कल्पनाओं में विचरण करना अधिक पसन्द करते हैं। प्रस्तुत प्रकृतिक दृश्य को देखते-देखते उनके मन में कल्पना के पंख लग गए और वे ऊपर उड़ चले जिससे उनकी धर्मों के सामने अनेक अप्रस्तुत दृश्य उभरने लगे। वे अप्रस्तुत दृश्य प्रस्तुत से मिलते-जुलते तो हैं किन्तु आकार-राम्य की अपेक्षा एक नये ढंग के प्रभाव-साम्य पर अधिक धाधिन हैं; वे भावावेग-जन्य कल्पना के परिणाम हैं, गहरी अनुभूति पर धाधिन नहीं। इसलिए कभी-कभी वे कौतुक के लिए एकत्र किये गये उपकरणों के समान प्रतीत होने लगते हैं; जैसे पन्ना की 'छाया' में।

लोक-सवेदना का तिरस्कार—छायावादी रचनाओं में लोक-सवेदना की उल्लेख की गयी है। उनमें जन-मानस से दूर अतिकल्पना का उत्कृष्ट पाठक की उगाति का बर्णन को प्रभावित नहीं कर पाना, उनमें साधारणोत्कर्ष की अपेक्षित शक्ति नहीं है। अनाधारन मूकम गुफन की प्रकृति के कारण छायावादी काव्य सामान्य जनता के लिए ग्राह्य न हो सका। जीवन का विनाश स्वयं एवं उसकी विनाश प्रतिबिम्ब ही चिर-नवीन एवं सन्त-रोचक वस्तु है। जो कवि जीवन की वास्तविकताओं की अवहेलना करके वायवी वातावरण में विचरण करता रहता है वह महान् साहित्यकार नहीं हो सकता। जीवन में विच्छिन्न होकर कोई भावधारा श्वेत्कर नहीं हो सकती। आममानो भावविलास में लीन छायावादी कवि कभी-कभी नितान्त धनमुँह होकर प्रकृति के वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य के स्थान पर अपने ही सूक्ष्म मनो-भावों को देखने लगते हैं—

वह लड़ी दुर्गों के सम्मुख सब रूप, रस, रंग ओभल,
अनुभूति मात्र सी उर में आभास शक्ति, धुवि, उज्ज्वल !
वह है, वह नहीं, अनिर्बच, जग उसमें वह जग में लय,
साकार चेतना सी बह, जिसमें अचेत जीवाशय !—पन्त

छायावादी कविता में भावावेग की अतिरचना के कारण जीवन के अनेक पक्ष छूट गए हैं। अतिव्यक्तिवादी प्रवृत्ति ने उन कवियों का संपर्क उस व्यापक जन-जीवन से न जुड़ने दिया जो साहित्य, कला और संस्कृति का अक्षय स्रोत है और जिससे विच्छिन्न कोई साहित्य, कला अथवा संस्कृति जीवित नहीं रह सकती।

पद-रचना-सम्बन्धी दोष—छायावादी कवियों की रचनाओं में भावावेग के कारण वही भाषा पीछे छूट गयी है, वही पद-क्रम में उलट-फेर हो गया है जिससे उनमें दुर्दृष्टा भा गयी है। छायावादी महाकाव्य 'कामायनी' से उदाहरण लीजिए—

मनन करावेगी तू कितना ?

उस निश्चिन्त जाति का जीव;

यहाँ वाक्य का वास्तविक रूप है—मैं उस निश्चिन्त जाति का जीव हूँ.....। वहाँ क्या तथा क्रिया के लोभ से अर्थ समझने में कठिनाई का अनुभव होता है। इसी प्रकार 'मन जिसमें मुख सोता था' वाक्य में 'भोला था' क्रिया का कर्ता 'मन' है और 'मुख' पद के पदचाल 'से' परसर्ग छूट गया है, जिससे वाक्य की बोधगम्यता नष्ट हो गयी है। यदि यह वाक्य इस प्रकार लिखा जाना—'जिसमें मन मुख से सोता था' तो यह दुर्दृष्टा न माने पाती।

उपसंहार—यह सत्य है कि छायावादी कविता में अनेक दोष हैं। इसमें लोक-मगल-विधायक जीवन-दर्शन की कमी है; लोक-संवेदना की उपेक्षा है; पीडा, निराशा एवं पलायन-प्रवृत्ति की अधिकता है; कल्पना-रहित वायवी वातावरण की सृष्टि है, सौन्दर्य का धेन परिसीमित है; कही-कही विकृत मनोभावों की अभिव्यक्ति है; सुचित्रित साधना और अनुभूति की सन्चाई नहीं पायी जाती, शब्द-चित्रों और अलंकारों के प्रति मोह है; भाषा में दुर्बलता है। परन्तु, इन दोषों की तुलना में उसके गुण कहीं अधिक हैं। छायावाद ने द्विवेदीयुगीन इतिवृत्तात्मक नीरसता से ऊपर उठकर खड़ीबोली-कविता को सौन्दर्य और सरसता की भूमि पर प्रतिष्ठित किया। सूक्ष्म प्रकृति-पर्यवेक्षण, सर्वात्मवादी रहस्य-भावना उदात्त शृंगार, भारी के प्रति नवीन दृष्टिकोण, मधुमती कल्पना, पद-सालित्य, चित्र-विधान, संगीतात्मकता, उपचार-धरणा, ध्वन्यात्मकता, रमणीय प्रतीक-योजना, मानवीकरण, विशेषण-विरहय, ध्वन्यर्थव्यञ्जना आदि अभिनव अलंकारों के मनोहर विन्यास ने छायावादी कविता को उत्कर्ष प्रदान किया है। अपने पूर्वोक्त दोषों के बावजूद छायावादी काव्य खड़ीबोली-पद्य-साहित्य की अन्यतम उपलब्धि है।

छायावादी कलाबोध की मुख्य विशेषता यह रही कि वह अभिव्यक्ति की दृष्टि से पुनः अभिव्यञ्जता के मूल खोजों की धोर, अर्थात् बाह्य-प्रकृति और अन्तरबैतन्य की धोर, अपसर हो सका। द्विवेदी-युग का काव्य कलाबोध की दृष्टि से भी वस्तुनिष्ठ रहा। वह भले ही रीतिशाल के कृत्रिम, व्युत्पन्न, काव्यशास्त्रीय व्यवस्था के ढाँचे से आक्रान्त न रहा हो, पर वह बलात्मक-मीसिकता के अभाव में परम्परागत शास्त्रीयबोध से ही परिष्कारित रहा। उसकी दृष्टि वस्तुनिष्ठ होने के कारण वह कला की अभिव्यञ्जता में भी कोई मसीनता या चमत्कार पैदा न कर सका, क्योंकि मुख्यतः पुनर्जागरण का काव्य होने के कारण उसकी वाक्यवानु पौराणिक एवं मध्ययुगीन रूप-बोध की सीमाओं में ही बँधी रही और शिवाय वस्तु की धारणा—धनीय जीवन की मान्यताओं, मर्यादाओं, नैतिक दृष्टिकोण, बहुत सहन की पद्धतियाँ तथा पिछे-रिटे सामाजिक मर्यादों के स्वरूपों में बिर-व्यतिरिक्त तथा सम्मान-शीर्ष हो जाने के कारण उसमें एक प्रकार का वागीपन तथा मौन्दर्यबोध की दृष्टि से कीटा-पन आ गया था। इन अधरमात्रिक वस्तु छन्द की बोधिल आलाप-प्रधान पर-बोद्धता से मुक्त होकर हृत्प-दीर्घ मात्रिक-छन्दों की अधिक स्वाभाविक एवं सप-आत्म वनि प्रान कर लेने पर भी द्विवेदी-युग का काव्य नवीन कला-अभिव्यक्ति में वनि ही रहा।

उस युग के प्रगीत, लज्ज-वाक्यों तथा 'सावेत', 'प्रिय-प्रवास' जैसे महावाक्यों में भी बेचन भाग के विगत जीवन की अभिव्यक्ति की ही पुन अभिव्यक्ति मिली है, भले ही उसमें युग के अनुकूल कुछ परिवर्तन कर दिये गए हों पर वे मात्र एक ही गीतिन रहे, जीवन-दृष्टि में प्रकाशान्तर उत्पन्न नहीं कर सकें, और न निष्ठने भाव-बोध, कला आ-लसों, अस्मिता तथा पात्र के रूपों की ही नये मौन्दर्य-बोध में प्रतिबिम्बित कर सके। 'युवकी पुत्र' 'मो दो-मूक वृत्तियों की छोड़कर' 'उम युग का मृतन—चाहे वह 'आम भाग्य' हो वा 'अदृश्य-वध', 'पैदरी-वनवास' हो वा 'अशोचन'—नवीन भाव-आनि के बेत-आमर लार्न 'दुन्द होने के कारण नवीन कला-बोध को जन्म देने में असमर्थ रहा। आशियन दृष्टि में न तो आदि की कुछ विनिष्ठ उपलब्धियाँ रही हो वा हय युग-अपव दृष्टि में ही इसी आर कर रहे हैं, इसलिए विमर्शों की रक्षा नहीं कर सकते।

छायावाद भाव-बोध की दृष्टि में गरी, विगत वस्तु-बोध की भूमिका को छोड़कर, र ओर जीवन-वैतन्य के निगमों की ओर बढ़ा, गरी कला-बोध की दृष्टि में, वर कला-अपव बढ़, अन्तर-युग की मौन्दर्य-आस्था में आने की मुक्त कर, जीता गरी है

मुक्त-संज्ञ-प्रसारों में विवरण कर, नये सौन्दर्य-उपादनों की खोज में निकल गया । उसने विर-परिचित सन्ध्या-प्रभातों, ऋतुओं की परिणामाओं, पर्वत के अन्नभेदी भौत, नदी के दिव्यद्वी प्रवाह, फूल, पल्लव, तरु-मर्मर तथा घनतरिख को एक नवीन अर्थवत्ता, नवीन सौन्दर्य-चेतना प्रदान कर, नये काव्य-संचरण के लिए नये कलात्मक-उपकरणों का संचयन करना आरम्भ कर दिया । उसने अपनी मूर्ति-विधायिनी कल्पना से प्रकृति का मानवीकरण कर मनुष्य की कला-रसि का परिष्कार करने के लिए नवीन सौन्दर्य की प्रतिमा का निर्माण किया । इस घनस्त रूपरगमयी प्रकृति के असंख्य रूपों का चित्रण कर उसने जन-सकुल मायिक-जीवन की संकीर्णता में खोये हुए मनुष्य के हृदय को उबार कर, उसके सम्मुख दिगन्त-विस्तृत जीवन-प्राण खोल दिया, जिसमें उन्मुक्त साँस लेकर वह नवीन जीवन-प्रेरणा ग्रहण कर सके । निसर्ग से साक्षात् स्थापित कर उसने मूल-दुःख की भावना को सीमित मन-विषयों की घुटने से मुक्त कर उसे चारों ओर प्राकृतिक व्यापारों में व्याप्त कर, मनुष्य को प्रकृति के भीर प्रकृति को मनुष्य के निःसीम, अनन्य स्नेहपाश में बाँध दिया । मध्ययुगीन जड़-प्रकृति छायावाद में सजीव तथा सचेतन होकर, अपनी महान् उपस्थिति से, इस सन्नान्ति-युग के सचय-जीवित, धारमय मनुष्य को अजस्र सात्वता प्रदान करने लगी । इस प्रकार छायावाद ने अपना सौन्दर्य-बोध विगन-युगी के सचय-स्वरूप धीर्ग क्षतिहानों एवं भण्डारों से उधार न लेकर, उसे स्वयं नये रूप से प्रकृति के उर्वर प्राणिन में उगाया, और उसकी प्राणमयी मुनहली बालियों से अपनी नवमुग्धा काव्य-चेतना का शृंगार किया ।

राधो से नये अर्थ, अर्थों से नयी चेतना, चेतना से नया कला-बोध और कला-बोध से नयी सौन्दर्य-अंगिमता हृदय को स्पर्श कर नये रस का संचार करने लगी । रस, प्राचीन काव्यशास्त्रीय नीरस परिमाणों या व्याख्याओं की कूप-दृष्टि से मुक्त होकर, नवीन मूल्य-साधना-का विषय बन गया । इसीलिए छायावादी-काव्य धीर्ग अभिधा को पीछे छोड़कर अपने साक्षनिक प्रयोगों, व्यञ्जनात्मक सचेतों तथा निगूढ ध्वनि-रसों से अपने शब्दों की मितव्ययिता एवं अर्थ और भाव-समय द्वारा उस अमूर्त नये मूल्य को बाणी देने का प्रयत्न करने लगा, जो विगत जीवन-आनन्दताओं का प्रतिफल कर, युग-मानव की चेतना में उदय हो रहा था । रूप-सौन्दर्य से अधिक भाव-सौन्दर्य को अभिव्यक्ति देने के कारण उसमें नये प्रतीकों, विम्बों एवं अपस्तुत-विधाओं का प्राधान्य मिलता है । कला-यश धार्य चलकर छायावाद में—उदाहरणार्थ, निराला और मुक्त—इसीलिए गीण हो गया कि नये यथार्थ की अभिव्यक्ति के लिए उसका सुन्दर शिव बन गया, जब तक वह केवल ऊर्ध्व अन्तःसत्य को बाणी देता रहा वह मुख्यतः कला-यश-युक्त ही रहा, वहिः-सत्य अथवा लोक-जातवित्तता की भूमि पर उसे कभी कला-नग्न दिग्दर्शक-शिव भी बन जाना पड़ा । इस कलावाद का पुनरुत्थान नयी कविता में हुआ जब वह फिर सत्य की अनुमति घनतर की उपचेतन गहराइयों में जाने की ओर मुड़ी । छायावाद ने भाषा को आत्मनीय रक्षित प्रदान की । रीढ़ के बल रंगने वाली द्विवेदीयुगीन भाषा अभिव्यक्ति की घुन सभ्यता पत्तर उध्व-रीढ़ होकर जीवन के उष्ण-रस परातलों पर भी उन्मुक्त बिखरने लगी । छायावाद ने भाषा की भाव-शिराओं में नये जीवन-रक्त का संचार

कर उसके रूप-विधान की अभिनव सशक्त सौन्दर्य-भंगिमा एवं सच्चों की नवचेतन अर्थवत्ता प्रदान की।

छायावादी वस्तुतः नवीन युग के काव्य का एक व्यापक संवरण या त्रिने प्रति-वादी तथा नयी-कवितावादी भी अभिव्यक्ति देते रहे हैं। इसकी प्रेरणा के स्रोत के प्रति अविश्वाम करने का कोई कारण नहीं। वह केवल नये मूल्य का बौद्धिक-बोध ही नहीं, भाव-नात्मक, रागात्मक तथा चेतनात्मक अनुभूति भी रहा। आकार-प्रकार के विकास के लिए चाहे वह कलात्मक हो, या जीवन-प्रणाली-सम्बन्धी, परम्परा का बोध आवश्यक है, किन्तु उसे नयी अर्थवत्ता तथा आत्मा से अनुप्राणित करने के लिए अन्तर्द्वन्द्व-सम्बन्धी नये मूल्य का बोध अनिवार्य है। जैसा मैं सम्भवतः पहले भी कह चुका हूँ छायावादी काव्य व्यक्तिनिष्ठ न होकर मूल्य-निष्ठ रहा है, उसमें व्यक्ति, मूल्य का प्रतिनिधि रहा है और जैसे-जैसे मूल्य के प्रति दृष्टिकोण का विकास होता रहा उसका व्यक्ति-रूप भी विकसित होकर युग के सम्मुख एक अधिक व्यापक, आदर्शोन्मुखी तथा यथार्थ-प्राप्त जीवन-दृष्टि उपस्थित करने की चेष्टा करता रहा। छायावादी आदर्श विगत युगों की एवदेशीय उदात्तता को घटिकम कर विश्वमुखी आदर्श से अनुप्राणित रहा है। उसकी यथार्थ-भावना की परिणति प्रकृति के जीव-यथार्थ से ऐतिहासिक-यथार्थ में हुई है।

छन्द की दृष्टि से श्रेष्ठतम छायावादी काव्य की सर्वना ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक छन्दों में हुई है, क्योंकि ह्रस्व-दीर्घ मात्रा-विधान ही में हिन्दी भाषा का स्वामात्रिक उच्चारण-संगीत अन्तःसंगठित मिलता है। निरालाजी के अनेक प्रवीन, मुख्यतः 'गोविन्दा' और 'तुलसीदास' इसके सर्वोत्तम प्रमाण हैं। हिन्दी के मुक्त-छन्दों में अधिकतर ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक ही छन्द पाया जाता है। निरालाजी ने भी ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक मुक्त-छन्दों का विशेष प्रयोग किया है। यद्यपि उनके अधिकांश मुक्त-छन्द अक्षर-मात्रिक ही मिलते हैं, जो स्वामात्रिक है। बंगाल में शिक्षा-दीक्षा होने के कारण उनके किशोर मन पर गौण्डिक ह्रस्व-दीर्घ तथा बंगाल में प्रचलित अक्षर-मात्रिक छन्दों का अत्यधिक प्रभाव रहा है और किशोर मन के सत्कार कठिनाई से छूटते हैं। किन्तु सबसे बड़े सायंकला निरालाजी के अक्षर-मात्रिक छन्दों की यह है कि वे मुख्यतः शक्ति तथा भोज के कवि रहे हैं, और अक्षर-मात्रिक छन्दों का निर्वाह अपनी बंगला की पृष्ठभूमि तथा प्रेरणा की शक्तिमत्ता के कारण जितना अच्छा निरालाजी कर सके हैं, उतना और कवि नहीं कर पाये हैं। 'बुढ़ी की बली' आदि जैसी उनकी कुछ शृंगारिक कविताएँ भी अक्षर-मात्रिक में मिलती हैं। किन्तु उनकी सफलता भी बंगला की सो सामाजिक पद-योजना के कारण ही सम्भव हो गयी है।

दिनकर, वक्चन, भारती, नरेन्द्र, गिरिजा कुमार आदि कवि अधिकतर ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक मुक्त-छन्द का ही प्रयोग करते हैं और नये कवि भी रामेश्वर, अनेक, मकानी प्रसाद मिश्र, सर्वेश्वर आदि जहाँ वे सय-छन्द में लिखते हैं वह प्रायः ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक ही मुक्त-छन्द होता है। वदंत-नी प्राधुनिकतम कविता 'अला और बूझा चौर' की तरह छन्दहीन भी रहनी है। यह दूसरी बात है कि उनमें सय से भी घरे एक स्वर-भंगिमा तथा भाव-भंगिमा मिलती है। निरालाजी की छोड़कर सय छायावादी तथा उत्तर छायावादी कवि ने अक्षर-मात्रिक छन्द का नहीं के बराबर प्रयोग किया है। यह सब होने हुए भी

छादि अनेक रमणीय रमायक-नद्यों को लेकर, चतुर्मुख काव्य-सौन्दर्य के साथ प्रदर्शित हुआ ।

जैसा मैं छन्दस भी मनेन कर चुका हूँ छायावादी काव्य की कवि-चतुष्टय तक सीमित कर देना मुझे विचार की दृष्टि में मंगत नहीं प्रतीत होता । अभिव्यञ्जना-सौती, भाव-भाण्ड, सौन्दर्य-बोध तथा काव्य-वस्तु छादि की दृष्टि में उम्र युग के छागे-नीछे वस्तु भी अनेक समुच्च कवि हुए हैं, जो छायावाद के उद्भव तथा विभाग में सहायक हुए हैं । उनमें से माननमानजी, मुकुटधर पाण्डेय, रामनरेश बिहारी, नरसिंह जी, सिधाराम शर्मा, मोहनलाल महापात्र, उदयनरकर मट्ट, इलाचन्द्र खोसी, डा० रामदुषार बर्मन, जानकीशरण शास्त्री छादि अनेक सम्प्रदायी कवियों के नाम गिनाये जा सकते हैं । माननमानजी की रचनाओं में राष्ट्रीय उद्बोधन के नेत्रस्थों नीच तथा मगुन-भक्ति-वरक एवं आध्यात्मिक स्वर्गों की प्रशंसा होने पर भी, अभिव्यक्ति, भाव-बोध तथा प्रकृति-दर्शन की दृष्टि में वे छायावादी अभिव्यञ्जना-सौती में पृथक् नहीं की जा सकती । भाषा की दृष्टि में उन्हें अन्या छायावादी कहा जा सकता है, किन्तु काव्य-वस्तु की दृष्टि में उनमें रहस्य-भावना, सूक्ष्म अभिव्यञ्जना, प्रकृति का जीवन्त स्पर्श, हृदय-का नारदस्य, सौन्दर्य-सूक्ष्म की स्वीकृति आदि अनेक ऐसे तत्व हैं कि उनसे काव्य को छायावादी काव्य में उम तरह पृथक् नहीं रखा जा सकता जिस तरह हम भीषर पाठक, दुष्करी या हरिषोधरी के काव्य को रख सकते हैं । मगुन का प्रेम होने पर भी उनका निराकार के प्रति आकर्षण है और कुछ आर्मांचक उन्हें छायावाद के प्रवर्तकों में मानने हैं तो यह उनमें धारणा को ही पुष्ट करना है । मुकुटधर पाण्डेयजी की दुष्करी स्वयं ही छायावाद के सूत्रधारों में मान चुके हैं । उनके कुररी के स्वर्गों में तो विशेष रूप से छायावाद का आह्वान सुनायी पड़ता है । पण्डित राम निपाठीजी का विशद प्रकृति-विवरण तथा प्रणय-निवेदन और राष्ट्रप्रेम का दृढ़ भी छायावादी काव्य-वस्तु को ही प्रतिष्ठित करता है । उनके 'स्वप्न' तथा 'पथिक' नामक ल काव्यों की सौन्दर्य-भावना छायावादी सूत्री में ही ध्वनित हुई है । बालकृष्ण शर्मा नवी 'वदासि' तथा 'मपलक' दार्शनिक भावबोध की दृष्टि से छायावाद के ही अवलम्ब आते उनके प्रणय-गीतों में भी छायावादी चेतना का स्पर्श मिलता है । भाषा में सार्ध १ निस्सार न होने पर भी, और वह द्विवेदी-युग की भाषा के निवृत्त होने पर भी, 'उड़' व इस साध्य नभ में मन विह्व तत्र निज बसेरा, क्यों चला, किस दिशि चला, किसने उसे धाज टेरा' जैसे अनेक काव्यचरण तथा प्रगीत अभिव्यक्ति की दृष्टि से छायावादी लक्षण सौन्दर्य से सन्निहित हैं ।

इन कवियों में अने ही राष्ट्रीय जागरण की चेतना प्रमुख रही हो—यद्यपि नवी जी, रामनरेशजी, माननलालजी—सभी मानव-भावनाओं और प्रेम के भी उदने : सशक्त कवि हैं—उन भावनाओं में कही प्रेम का आधिपत्य है तो वहीं प्रकृति, वही भक्ति तथा दर्शन का—किन्तु इस दृष्टि से छायावादी चतुष्टय के कवि भी राष्ट्रीय पुनर्जागर तथा दार्शनिक विचारों के उद्बोधक रहे हैं । यदि वे विशेष रूप से छायावादी कहलायें यह केवल इसलिए कि उनमें काव्य-वस्तु तथा अभिव्यञ्जना-सौती अपना पूर्ण छायावा उत्कर्ष प्राप्त कर सकी है । श्री सिधारामशरणजी के 'पाथेय' तथा 'आर्द्रा' नामक काव्य

समूह, उदयशंकर भट्टजी के 'मानसी', 'विमर्जन', 'अमृत और विष' तथा 'मध्याह्न और कल्पना'; इलाचन्द्र जोशीजी की 'विजयवती' आदि काव्यों में छायावादी अभिव्यक्ति तथा भावना का सुखर स्वर मिलता है। तियारामजी की भाषा में भले ही यथ-तन्त्र उनके अग्रज गुप्तजी का शीत हो पर उनका भाव-बोध तथा काव्य-वस्तु निश्चय ही छायावादी युग की रही है। उनकी अभिव्यक्ति सुप्तजी से अधिक आधुनिक, सयमिन, प्रौढ़ तथा उनकी कला अधिक सौन्दर्य-मशक्त रही है। ६० रामकुमार वर्मा के सम्बन्ध में तो कहना ही व्यर्थ है। उनके काव्य में सर्वाधिक क्रोमल छायावादी विमोह-भावना तथा रहस्य-रूपता की अभिव्यक्ति मिली है। उनकी कल्पनाशीलता, रहस्य-भावना का बोध, मौल्य-दृष्टि, मौलि-प्रियता आदि सभी गुण छायावादी काव्य की नवीन नृजन-उन्मेष का समुल विभव प्रदान करते रहे हैं। उनकी प्रतिभा के तत्त्व—बाहे उन्होंने गीत लिखे हो या एकाकी—निःसन्देह रूप से छायावादी मूल्य-बोध से अनुप्राणित रहे हैं। उनके प्रगीतों का भावना-संयम, अभिव्यक्ति का निखार तथा संगीतात्मकता छायावादी काव्य की विशेष उपलब्धियों में रही है। 'एकलव्य' की भी युग-बोध की दृष्टि से छायावादी अभिव्यक्ति का एक श्रेष्ठतम महाकाव्य मानता हूँ। वह 'रामायणी' की तरह कर्ष्यमयी ही नहीं है, जो उस युग की सहज दृष्टि रही है, उसमें समदिक सामाजिक संघर्ष तथा वर्ण-व्यवस्था आदि की पृष्ठभूमि का भी मार्मिक चित्रण मिलता है। उसमें छायावादी युग की विमोह-भावना की समकल अभिव्यक्ति मिली है।

कुछ लोग छायावाद युग की दो भागों में विभक्त करते हैं। आप उसे छायावाद, उपछायावाद अथवा छायावाद का पूर्वार्ध अथवा उत्तरार्ध कह सकते हैं। जिस प्रकार सन् २५ से ३० तक छायावाद के पूर्वार्ध की पूर्वोक्त कवि-चतुष्टय अनुप्रेरित या अनु-प्राणित करते रहे उसी प्रकार सन् ४२ के आसपास तक छायावाद के उत्तरार्ध की कुछ छायावादोत्तर कवि वाणी देने रहे, जिनमें बच्चन, नरेन्द्र, दिनकर, अचल, भगवती चरण वर्मा आदि प्रमुख रूप से सामने आते हैं। इस युग में छायावादी आदर्शभावना यथा-सौम्यरी स्वरूप ग्रहण करने का प्रयत्न कर रही थी। जिस प्रकार छायावाद के उद्भव-काल में कुछ सखीर्ण-दृष्टि पूर्वार्धमाधुनिक आलोचकों की परिमित दृष्टि के कारण हम नये काव्य-मंचरण के मूल्यांकन के सम्बन्ध में आन्तर्द्विती, उभी प्रकार इस उत्तरार्ध काल में भी हिन्दी-आलोचकों में व्यापक दृष्टि के अभाव के कारण छायावाद की इस यथासौम्यता के प्रति अनेक प्रकार की आन्त तथा मिथ्या धारणाओं का प्रचार हुआ। छायावादी चेतना ■ घबरोहण तथा विस्तार की आलोचकों ने छायावाद का पतन या विनाश कह-कर अपनी मोमिन दुगन्ध दृष्टि का परिचय दिया। वास्तव में आधुनिक-युग सगर्जन का युग होने के कारण हमारे अत्येक दशक में एक ही युग के भीतर अनेक नये युग जन्म ले रहे-ये प्रतीत होते हैं, जो मूल-युग की बेन्डीय धारणा को करने मत्ता-अनिष्ट परिवर्तनों तथा नयी उपलब्धियों से और भी समृद्ध तथा सफल बनाने का प्रयत्न कर रहे थे।

जिस युग की विमोह का युग बहुर जाता है वह काव्य में हिन्दी-काव्यवाद में एक नवीन सरोजन का सुंदर। जिस प्रकार विप्लव नये विचार की पीठिका बनना

नरेन्द्र, दिनकर आदि कवि उस यथार्थ का अण-बोध युग की विघटित हो रही पृष्ठभूमि के सम्पर्क तथा आत्म-समर्पण से प्राप्त करने की चेष्टा कर रहे थे। वचन केवल हाड-मांस के व्यक्ति के भीतर जन्म ले रहे जीवन के जीव-यथार्थ को ही मुख्यतः वाणी दे सका, उनका व्यक्तिगत मानव भावना-समर्पण सामाजिक यथार्थ के स्पर्श से ग्रस्यो ही रहा। नरेन्द्र पामा, दिनकर, अचल, भगवतीचरण वर्मा आदि कवियों ने सामाजिक यथार्थ का स्पर्श प्रारम्भ में ऐतिहासिक दृष्टि से न पाकर केवल व्यक्तिगत जीवन-समर्पण द्वारा ही प्राप्त किया। इसलिए जिन वैयक्तिक-भामाजिक भावनाओं के सम्मिश्रण को वे अपने काव्य द्वारा अभिव्यक्ति दे रहे थे वह अधिकतर भावुकता, तर्क तथा वैयक्तिक नैराश्य-कुण्डा, प्रेमज्वलन-धमकलना आदि के ही कारण या और इन अनुपात में उनकी शैली भी यथा-शौन्मुखी, ठोस तथा जीवन-मायल बन सकी, किन्तु उसमें एक स्तर सामाजिक यथार्थ का भी अव्यक्त वर्तमान रहा। अनेक ही उस यथार्थ का संवेदन भाववाचक न होकर अधिकतर प्रभाववाचक ही रहा हो।

ऐतिहासिक यथार्थ एवं ऐतिहासिक वस्तुस्थिति अनुभूति की गतिशील पण्यजनि द्विती-काव्य में सम्भवतः सर्वप्रथम मेरी 'युगवाणी' तथा 'शाम्पा' में मुनाई पड़ी, जिसे आलोचकों ने मार्क्सवाद का वर्णन कह कर महत्त्व-योग्य नहीं समझा। युगवाणी का बौद्धिक दृष्टिकोण 'शाम्पा' में भावनात्मक भासल-संवेदन से भी मण्डित हो सका। साथ ही अनेक प्रगतिशील कवियों ने अपनी वाणी द्वारा सामूहिक यथार्थ की पीठिका के पुनर्निर्माण की आवश्यकता का आग्रह सदातः शब्दों में प्रकट किया। अनेक युग-प्रबुद्ध तथा तर्कवादी कण्ठों से इन नवीन यथार्थवादी सचरण का उद्बोध मुनायी पड़ने लगा, जिनमें छायावादी अनुष्टुप में निगनाजी के अनिरुक्त, जिनकी ऐतिहासिक दृष्टि-ज्वलित प्रगतिशीलता के लिए पढ़ने कहा जा चुका है, दिनकर, भगवती बाबू आदि में उनमें प्रस्पष्ट स्वर तथा 'मिट्टी और पन' के नरेन्द्र, 'किरणदेवा' और 'करील' के अचल, शिवमगत सिंह 'मुमन' आदि के बाद रामेश्वर, केशर, गिरिजाकुमार माधुर, नागार्जुन, मुक्तिबोध, भवानो प्रसाद, त्रिलोचन आदि अनेक नवपुरुषों ने स्पष्ट विद्रोह तथा चानि का धोखेबी नाद मुखरित हो उठा। ऐतिहासिक दर्शन की दृष्टि से इन कवियों का बोध उनका मूलभूत, स्पष्ट तथा व्यापक न रहा है, पर पूँजीवादी साम्राज्यवादी संस्कृति के विरुद्ध तथा जन-जीवन की विरमशाघों, आदिश गतिराइयों तथा वर्ग-संघर्ष के पक्ष में उन्होंने अनेक रूप में अपनी सदातः महानु-भूति तथा संवेदना को सफल अभिव्यक्ति दी। किन्तु इन सभी कवियों की शैली छायावादी अभिव्यक्त्या में प्रभावित रही है, अनेक ही विषय के अनुरूप प्रतीक, विम्बविधान तथा भाग-गतीन आदि बदन कर अधिक्त यथाशौन्मुखी हो गए हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि उन युग के आकाश में यदि छायावाद के प्रथम उत्थान में मजोविन नये मूल्य के मूल्य का प्रकाशमान प्रकाश छाया हुआ था तो जोसे की भूमि पर वैज्ञानिक सम्प्रदायियों ने अनु-प्रगति जन-जीवन-समर्पण का उच्छर्जनित, उद्वेगित, दिग्गन्धारी, कराहता हुआ समुद्र फेरा था, जो राजनीतिक दृष्टि से अनेक ही पूँजीवादी अवरोध की मिट्टाने के लिए गरजता हो और आधिक-दृष्टि से वैज्ञानिक उत्पादन और विनश्य की दक्षिणों में एक नवीन वैश्व-मूल्य सन्तुलन स्थापित करने की प्रथम आकाशा में संपर्क-जट हो, पर सामूहिक

दृष्टि में वह एक नवीन भू-मंगल-नामी मनुष्यत्व की धारणा एवं मूल्य की जन्म देने के लिए भी उद्बुद्ध तथा विन्नन-रत था, और जैसा कि मैंने 'आधुनिक कवि' की भूमिका में लिखा है इस ऐतिहासिक-यथार्थबोध के अभाव में छायावादी आदर्शोन्मुख ऊर्ध्वगामी संचरण जीवन ग्यनगज अलङ्घन संगीत घर बन गया था।

नये मूल्य की शोख की दृष्टि में मैं प्रगतिवाद, प्रयोगवाद तथा नयी कविता को भी जीवन छायावाद अथवा उस युग के नये काव्य-संचरण की ही व्यापक विधाएँ मानता हूँ, क्योंकि इनमें अभिव्यक्ति-चिन्तन समानता तो पायी ही जाती है, इन सभी वादों में एक ऐसा वैश्वीय धनःसंयोजन एवं संगति भी मिलती है जो इन्हें एक ही मानव-मूल्य के विभिन्न आयावों के रूप में नवीन अर्थवत्ता तथा मार्गदर्शना प्रदान कर, उस एक ही मूल्य के विविध पक्षों को हमारे सामने अभिन्न एकरा तथा परिपूर्णता में उपस्थित करते हैं।

जिस प्रकार छायावाद के प्रथम उत्थान में हमें जागरण-युग की भावना तथा विचार-सम्बन्धी अनेक मध्ययुगीन रहस्यवादी प्रभाव काव्यवस्तु तथा अभिव्यक्ति का घुमिल तथा अस्पष्ट बनाने हुए मिलने हैं, उसी प्रकार प्रगतिवाद के भीतर भी व्यापक ऐतिहासिक दृष्टि के अभाव में अनेक व्यक्तिगत कुष्ठार्थ तथा पूर्व-यह यथार्थ-बोध को आच्छादित करते हुए पाए जाते हैं। यदि छायावाद का आदर्शोन्मुखी संचरण यथार्थबोध के अभाव में अलङ्घित संगीत बन गया था तो प्रगतिवादी संचरण जीवन-मूल्य के प्रति ऊर्ध्व-दृष्टि के अभाव में सगृही यथार्थ के दलदल में फँस कर राजनीतिक नारेबाजी तथा दलबन्दी में डूब गया और प्रगतिशील कवियों में वही अन्त तक जीवन रह सके, जिनके भीतर अपने व्यक्तित्व का बल था और थी नवीन जीवन-यथार्थ के प्रति गम्भीर आस्था। इनको भी प्रगतिशील आलोचकों ने अपनी बाह्यांश दृष्टि तथा परस्पर के मनभेद के कारण एक के बाद एक चुन-चुन कर प्रगतिवाद की परिधि से बाहर निकाल दिया। वह निरक्षर ही प्रगतिवाद के लिए महत् संकट का दण था। संक्षेप में, हम यह कह सकते हैं कि अपने स्वयं विकासकामी रूप में प्रगतिवाद, दोनों अभिव्यक्ति तथा काव्य-वस्तु एवं मूल्य की दृष्टि से, छायावाद से ही समन्वित तथा संयोजित रहा—मैं पहले ही कह चुका हूँ कि नये काव्य-संचरण के प्रथम उत्थान के लिए मैं अनिच्छापूर्वक छायावाद शब्द का उपयोग करने का बाध्य हूँ—अपने ह्रासोन्मुखी रूप में प्रगतिवाद जीवन के व्यापक आदर्शों में विदुल होकर जीवित यथार्थ के बदले जड़ यथार्थ का प्रतीक बन कर मिट्टी में मिल गया। आदर्शों को सदैव यथार्थ की आवश्यकता होती है और यथार्थ को आदर्शों की। यथार्थ से विच्छिन्न आदर्श यदि दिक्पंगु है तो आदर्शों से विच्छिन्न यथार्थ युगान्ध है। इस प्रकार जिस नये युग-बोध अथवा युग-मूल्य ने अपनी ऊर्ध्व दृष्टि का अर्थ खोजने के लिए छायावाद द्वारा नये मानव-सौन्दर्य तथा नये मनुष्यत्व के आदर्शों को जन्म दिया उसी ने उस आदर्शों को घरती के जीवन में स्थापित करने के लिए प्रगतिवाद के रूप में ऐतिहासिक यथार्थ की प्राण-प्रतिष्ठा की, और दोनों संचरण अनेक प्रकार की भ्रान्तियों से पीड़ित रहे। इसलिए मुझे इस युग के सन्दर्भ में छायावाद तथा प्रगतिवाद एक दूसरे के बिना अधूरे तथा अर्थहीन लगते हैं।

उत्तर छायावादियों में दिनकर, नरेन्द्र, बच्चन आदि ऐसे कवि हुए जिन्होंने छाया-

बादी सौन्दर्य-चेतना को वैचित्र्य तथा बहुमुखी व्यक्तित्व प्रदान किया। बच्चन, मुख्यतः व्यक्तिनिष्ठता तथा एकानिकता का कवि है, उसके भाव-मामल गीतों के धनिरिक उमका हृम्व-दीप-मानिक मुक्त-छन्द का बौद्धिक काव्य भी मूलतः व्यक्तिवादी ही है। यद्यपि वहीं-वहीं वह सामाजिक चेतना के अन्तर्गत जीवन के वैषम्य को भी चिन्तन-सशक्त बाणी देने के प्रयत्न करता है। उसकी भावना जिस प्रकार वैयक्तिक है उसकी बौद्धिकता भी उसी प्रकार उसके व्यक्तित्व की अहता से आशान्त है। उसकी काव्य-शैली में भावा-मुरूप हिन्दी-उर्दू का मिश्रण तथा परम्परागत भाषा के मुहावरों का निस्तार होने पर भी उममें छायावादी सौन्दर्य-बोध का पुट मिला हुआ है—'मिलन-यामिनी' तथा 'प्रणय-पत्रिका' की कला-दृष्टि इसका प्रमाण है—यद्यपि उसकी भावना का स्तर उर्दू कविता की तरह बहिर्मुखी भावावेग से स्पष्ट है। छायावाद अपने व्यापक सर्वात्मवादी या विश्व-व्यापी दृष्टिकोण में जिस प्रहृषि के जीव-व्यक्ति को मूल गया था बच्चन के काव्य ने उसके मुल-मुल की प्राणिक संवेदना को बाणी देकर छायावादी द्वारा उपेक्षित हृदय के कोने पर उम व्यक्तित्व, स्वच्छन्द भाव मुक्ति की प्रतिमा को स्थापित किया। सन्नान्ति-युग से आशान्त होकर बच्चन का भी गीतप्रधान भावना-केन्द्र अब अस्त-व्यस्त हो चुका है, उसकी बौद्धिक संवेदना उसकी भावना से अधिक व्यापक तथा सामाजिक है। उसके मुक्त, विचार-प्रधान काव्य में भाषा की तझूब-संगीतात्मकता उसकी शैली की विशेषता बन गयी है। 'सिमिकम बरवन हनुमान' में उसका व्यक्तित्व और भी प्रखर होकर सामने आता है।

दिनकर सामाजिक चेतना का कवि रहा है। उसकी ओबस्वी हुकार में प्रभावो-त्पादकता तथा गहराई से अधिक उसके उन्मुख व्यक्तित्व की ही छाप मिलती है। पर यह सब होने पर भी वह शक्ति का कवि है। निरालाजी में बौद्धिक अथवा दार्शनिक आस्था की शक्ति थी तो दिनकर में भावना के आवेश की शक्ति मिलती है। छायावादी लाक्षणिक शैली की भगिमा से मुक्त होने के सचेतन प्रयास में तथा द्विवेदी-युग की स्पष्टता एवं प्रसाद गुण के मोह में उसकी शब्द-योजना कहीं-कहीं सपाट तथा कला-सयम-रहित हो जाती है, जिसका उदाहरण, उनके प्रगीतों से अधिक, उसके प्रबन्ध-काव्यों द्वारा विशेष कर 'उर्वशी' में मिलता है, जिसकी भाव-वस्तु अत्यन्त काव्यमयी होने पर भी अभिव्यक्ति उतनी विशिष्ट नहीं हो सकी है। नये कवियों को 'नील कुमुम' की स्नेहाजलि भेंट करने पर भी उसकी अभिव्यंजना छायावादी सौन्दर्य-चेतना के श्वेत-कमल पर ही आसीन है। युग-चिन्तक तथा रसचेता होने पर भी वह भावावेश के क्षणों में कब विगत युग के मूल्यों का परशु उठा कर काव्य के मंच से ललकारने लगेगा—यह नहीं कहा जा सकता। दिनकर उत्तर छायावादियों में प्रथम श्रेणी के कवि हैं। द्विवेदी-युग की अभिधात्मक शैली के प्रति आकर्षण होने पर भी छायावादी मृजल-चेतना को उन्होंने अमूल्य तथा पुष्कल भेंट प्रदान की है। पूर्ण क्षणों की बाणी भी अभिधात्मक होती है और चिसी-पिटी भाषा भी, पर पिटी-पिटी अभिधा सदैव ही काव्य नहीं होती। अन्तरप्रादेशिक दृष्टि से सत्यप्रधान भाषा की ही उपयोगिता है प्रादेशिक हिन्दी का तझूबबहुल होना एवं बोलियों का रंग लेकर उभरना स्वाभाविक है। नयी कविता में, व्यक्तिनिष्ठ होने के कारण, वैयक्तिक, आंचलिक-

नव-प्रधान भाषा का प्रयोग अधिक मिलता है। यद्यपि नव-लेखन का मद्य, विशेषतः सभी धार्मिक गद्य भी छायावादी कवि की तरह तत्त्वप्रधान ही होता है।

नरेन्द्र इस छायावादोन्मूलक बृहत्त्रयी के तीसरे सशक्त कवि रहे हैं, जिनकी काव्य-चेतना छायावाद तथा प्रगतिवाद की मध्यवर्तिनी रही है, और वे दोनों युग-सचरणों के उपकरणों को अपने काव्य में सँजो सके हैं। जिस मूल्य की खोज ने छायावादी कवि को प्रेरित किया उसी से नरेन्द्र की मूल्य-चेतना ने भी प्रेरणा प्राप्त की। वैयक्तिक और सामाजिक तत्वों के युगीन-वैषम्यों में वह एक उच्च यथार्थोन्मुख-आदर्शवादी धरातल पर उन्नत व्यापित करने की चेष्टा करते हैं। 'प्रवासी के गीत' से 'प्यासा-निर्भर' तक उन्होंने काव्य-सम्बन्ध तथा अभिव्यक्ति के अनेक मोपान पार किये हैं। नरेन्द्र मुख्यतः प्रगीत-प्रतिभा के कवि हैं, उनके प्रगीतों में जो अग्रजों लिखिक की सी एक परिपूर्णता मिलती है वह हिन्दी के कम ही कवियों में दिखायी देती है। आदर्शोन्मुखी अभीप्सा के कवि होने पर भी उनके काव्य में सामाजिक-यथार्थ के संवेदन प्रबुर मात्रा में संचयित पाए जाते हैं। नरेन्द्र के प्रणय-गीतों में पछाँही बोली का सुषर माधुर्य है तो उनके चिन्तन-प्रधान प्रगीतों में नम्र-संगीतात्मकता का परिष्कार है। नरेन्द्र के व्यक्तित्व में एक तीव्र विद्रोह का स्वर भी है, जिसे उसकी रचनाओं में भी सबल अभिव्यक्ति पायी है। उसके नैतिक दृष्टि-बोध के कारण मैं उसे परिहास में आधुनिक युग का रहीम बहा करता हूँ।

यदि हम उपर्युक्त बृहत्त्रयी की चतुष्टय में बदलना चाहे तो हम इसमें अक्षरों का नाम भी जोड़ सकते हैं। नरेन्द्र की रुमानियत से सौन्दर्य तथा मृग-शून्य के संवेदन मिलने से तो अक्षर में लालसा की तड़पन तथा आग। प्रणयाकुसुमा, मांसल-भावना तथा गीली की स्वाभाविकता एवं पुष्पलता की दृष्टि से उन्हें हिन्दी का बायरन बहा जा सकता है, यद्यपि बायरन की शक्ति तथा व्यापकता के पक्ष का उनमें एकान्त अभाव रहा है। उन्होंने जीवन-यथार्थ को प्राणोच्छ्वन रागात्मक संवेदन द्वारा ग्रहण किया है। प्रेम में, यौन नहीं, लोक-कान्ति तथा नान्ति में आध्यात्मिक समन्वयात्मक दृष्टि में विराग का क सामान्य रूप मिलने हुए भी उनकी धैर्य तथा सद्-व्ययन में एकरमता दृष्टिगोचर नहीं है। फिर भी अक्षरों के पास कवि-दृष्टि रही है, वे कल्पना के राजकुमार हैं, और उन्होंने सौन्दर्य-चेतना का, लालसा-प्रतिभा नारी के रूप में, काव्य-भूतार किया है। छायावाद के प्रेम के मूल्य की अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया, जिसके कारण उसे आदर्श प्रेम या अक्षरी अभिव्यक्ति बहा जा सकता है। जिन कवियों ने, अक्षरों तथा अक्षरों की तरह, उसे सामान्य अभिव्यक्ति दी, वे धानेवाने सामाजिक-यथार्थ की भूमि खट कर, एक छोटे से हाट-माम के यथार्थ के धौन में जोड़ा कर, काव्य-वस्तु की दृष्टि केवल रीतिरिवाज यथार्थ की ही नवीन बलात्मक अभिव्यक्ति दे सके हैं।

प्रगतिवादी कवियों में सामाजिक चेतना के छायावाद अधिक टोन तथा रंग अधिक होने पर भी अधिकतर काव्य-तत्वों की परिधीनता के मजबूत दृष्टिगोचर होने लगे। नरेन्द्र युग-जीवन के वैषम्य को वाणी देने में प्रगतिवाद मात्र प्रचार-काव्य बन गया। नरेन्द्र मूल्य के इस मंचरण में भी कुछ मजबूत कवि हुए जिन्होंने छायावादी चेतना के मीठी के भीतर में उगाकर उसे यथार्थ के आवास दिये। सामाजिक मूल्य छाया-

वाद के भीतर भी घन्तहित था, पर सांस्कृतिक मूल्य के रूप में अपने नये प्रगतिशील संवरण में उसने उस सामाजिक मूल्य को, जन-जीवन के भीतर प्रविष्ट कर, उसे घन्तरियों के सौन्दर्य के स्थान पर धरती की सुन्दरता की वास्तविकता प्रदान की। प्रगतिशील कवियों में 'मुमन' में जनवादी आवेग तथा प्रभावोत्पादकता होने पर भी शान्दिकता अधिक मिलती है। मैं उसे जब्दाइम्बर नहीं कहूँगा, वह प्रायः मुक्त-छन्द में प्रवचन देने लगते हैं। वचन का कवि-सम्मेलनी-रंग भावनात्मक तथा समीतात्मक रहा तो 'मुमन' को प्रचारात्मक तथा आलोचनात्मक। 'मुमन' जो मे सामाजिक यथार्थ के भीतर गहरी पैठ न होने पर भी एक उम्मुक्त कला-भंगिमा मिलती है, जिससे उनकी वाणी मर्मस्पर्शी बन जाती है।

मुक्तिबोध, गिरिजाकुमार माथुर तथा नागार्जुन इस युग के सबसे प्रबुद्ध तथा सकल कवि हैं। मुक्तिबोध इन सबसे युग-प्रबुद्ध रहे हैं, उनके पास ऊर्ध्व चिन्तन की दृष्टि भी थी और वह अनेक प्रगतिवादियों की तरह समस्त साधारणता के ही मरुस्थल में नहीं भटक गये। उनकी आस्था सांस्कृतिक तथा सौन्दर्यमूलक थी, जिससे उनकी यथार्थ-वादी दृष्टि में गहराई तथा ऊँचाई आ गयी है। मुक्तिबोध यथार्थ की पृष्ठभूमि पर आधारित अनेक साक्ष्य एवं जीवन प्रतीकों तथा विम्बों द्वारा अपने भावनात्मक जीवन-आवेग को काव्यात्मक अभिव्यक्ति देने में सफल हुए हैं। युग-वैषम्यो के आधारित से उठेलित तथा जर्जर, अपनी भावना की शिवन-कठोर प्रतिधियाँ को वे काव्य-वस्तु का रूप देकर, उसे प्रभावोत्पादक बना सके, जीवन-मूल्य के प्रति जो उनके पास एक मृदम अन्तर्दृष्टि थी वह उनकी के कारण सम्भव हुआ। यह अस्पर्शज्य ज्ञान्त-दृष्टि कवि तथा विचारक थे। निरालाजी की ज्ञान्त-दृष्टि घात-शक्ति से अनुप्राणित थी, और मुक्तिबोध की मवीन-यथार्थ तथा ऐतिहासिक यथार्थ के बोध से। एक में केवल भ्रम का दुर्गम बैग था, दूसरे में निश्चित लक्ष्य की ओर बढ़ने की विवेकमय क्षमता थी। फिर भी विवेक के मनुष्यन से अधिक उसमें भावना का ही आवेग था। जहाँ ऊर्ध्व धीरे समझत मूल्य, आध्यात्मिक एवं सामाजिक मूल्य का अर्थ उनके भीतर उपस्थित होता था उनका निर्णय सदैव समान तथा सामाजिक मूल्य के पर ॥ होता था, यह सही कि वह उन दोनों में कोई घन्त मगल भी देख पाते। मूल्य का ऊर्ध्व पक्ष उनकी दृष्टि में अग्रज नहीं होता था, वह वही उनके मग्नत्व के पीछे रहता था। धीरे यह उनसे लिए दीक भी था, क्योंकि वह मुग्धन। सामूहिक-यथार्थ से अनुप्राणित थे, और बहुत सम्भव है कि विभिन्न निगरन मूल्य की प्रतिष्ठा के लिए पहले सामाजिक आधार को मोर-जालि दाग पर्यवर्तित होता पर, घटति घात के युग में, जिस प्रकार विरह-सन्धियों का विभाजन हुआ है, आध्यात्मिक तथा भौतिक मूल्य के प्रति हमारी जीवन-दृष्टि तथा ध्यान-धारणा का मुलतः ही बदलना अस्मर है। यह जो भी हो, मुक्तिबोध में वैचारिक-शक्ति, विवेक-दृष्टि तथा दार्शनिक-वैचल्य प्रायः समस्त प्रगतिशील कवियों में अधिक विद्यमान रहे हैं। लग्न होने के कारण उनका काव्य मुग्धनः उच्च शक्ति के आवेग का काव्य है, उसमें प्रोढ़ मनुष्य की बसी है, पर ज्ञान्दली काव्य की मूल दृष्टि जीवन के प्रति सम्यक-आवेग ही में निर्हित रहती है। गिरिजाकुमार का काव्य-बोध इन कवियों में सबसे अधिक मृदम

तथा विवर्धित रहा है। वह मुक्तिबोध की तरह सभी कवियों ही करने नहीं है, बल्कि निगार कर बारीक, तथा रंग की हलकी-गहरी छायाओं में उपस्थित करने में भी कलादर्श है। भायूर केवल दृष्टि में संवेदना में वह ध्वनिवादी ही है। छायावादी-अभिप्रेतना की उन्मत्त गीत के तात्पर्य में जानकर नयी कविता के पास पहुँचाने का प्रयत्न कि कुमार जो कला-भावना के कवि हैं, बीट्स की-मौ मौन्दर्य-दृष्टि तथा विषय हूए। उनकी वाच्य-वस्तु में धोखेवादी आह्वान या कल्पना की मर्मस्पर्शी भाव-सागीत तथा लय है। रूप-बोध में शक्ति न होकर महत्ता है। भायूर में प्रगतिवादियों में सर्वाधिक कला-वैविध्य मिलता। मूढम चेतना की उन्होंने अपने रस-बोध में—जो उनकी भावना के भावमयुर-चित्रों में उपस्थित किया है। इन सब कवियों में वे छायावादी निकट हैं। नागार्जुन सहज-वृत्ति के कवि हैं। बौद्धिक दृष्टि से उन्होंने प्रकाश को धनता दिया हो, किन्तु अपने भावबोध में तथा कला-शिल्प में के साथ ही प्रयोगशील कवि रहे हैं। उनकी शैली में लोक-बोली के शक्ति मापुर्ण मिलता है; गिरिजाकुमार आदि की तरह कला-सीपठक लोक-भाषा के शब्दों का प्रयोग नहीं करते। वह उनके भीतर से स्वतः गिरिजाकुमार की तरह वह नागरिक संवेदना के कवि न होकर लोक-जीवन के गायक हैं। इन कवियों ने—जो तार-सप्तक में भी संकलित हैं—छाया उद्गमन की मानव तथा भाववादी प्रेरणा को सामाजिक यथार्थ का परिष्कार नवीन आयाम तथा जीवन-बोध से समृद्ध किया।

छायावाद जिस जीवन-सौन्दर्य के ताजमहल को नये आदर्शों के रूप करने का प्रयत्न कर रहा था, उसे जीवन में रूपावत करने के लिए अपने संवरण में उसने जैसे नये यथार्थ के संगममेरु की स्रोत की कि वह वास्तविक तल पर उतर कर, नये जीवन-सात्य का रूप ग्रहण कर सके, और उसमें मिश्रण मिल जाय। यदि हम केन्द्रीय-मूल्य की संगति से—जिसका प्रथम आवाज था—प्रगतिवाद को पृथक् कर दें तो वह अपनी ऊर्ध्व-रीढ़ की बाँध भूल कर मिट्टी चाटने वाले पहलवान की तरह धराशायी हो रहेगा।



